

PARAGONE

diretto da Roberto Longhi

57

ARTE

VOLPE: Guido Reni e un'impresa degli 'Incamminati' -

FALDI: I busti berniniani di Paolo Giordano e Isabella

Orsini - TESTORI: Il Ghislandi, il Ceruti e i veneti -

PARRONCHI: Spartaco Carlini 1884-1949

Antologia di artisti

Appunti

SETTEMBRE

SANSONI EDITRICE - FIRENZE

1954

PARAGONE

Mensile di arte figurativa e letteratura

diretto da Roberto Longhi

Anno V - Numero 57 - Settembre 1954

SOMMARIO

CARLO VOLPE: *Guido Reni e un'impresa degli 'Incaminati'* - ITALO
FALDI: *I busti berniniani di Paolo Giordano e Isabella Orsini* - GIOVANNI
TESTORI: *Il Ghislandi, il Ceruti e i veneti* - ALESSANDRO PARRONCHI:
Spartaco Carlini 1884-1949

ANTOLOGIA

Di artisti: *Una 'Maddalena' di Lorenzo Costa* (F. Arcangeli) - *Qualche
opera del Ligozzi* (M. Bacci)

APPUNTI

Il Caravaggio e la 'patria' del Priore della Consolazione (R. Longhi) - *Note
per la Mostra di Belluno* (F. Arcangeli) - *Ben Shahn* (A. Martini)

Redattori:

FRANCESCO ARCANGELI, FERDINANDO BOLOGNA,
GIULIANO BRIGANTI, RAFFAELLO CAUSA, MINA GREGORI,
ROBERTO LONGHI, ILARIA TOESCA, CARLO VOLPE,
FEDERICO ZERI

Redazione

Via Benedetto Fortini, 30 - Firenze

Amministrazione

CASA EDITRICE SANSONI
Viale Mazzini, 46 - Firenze

★

Prezzo del fascicolo artistico L. 600

Prezzo del fascicolo letterario L. 400

Abbonamento cumulativo L. 5000

(Estero L. 7000)

CARLO VOLPE

GUIDO RENI E UN'IMPRESA DEGLI 'INCAMMINATI'

IL fortunato riscontro che mi ha portato a riconoscere la giovanile 'Resurrezione' del Reni /*tav. 1*/ tra i quindici Misteri della 'cantica' che coronano la fronte dell'altare del Rosario, in San Domenico di Bologna, aggiunta poi sollecitamente al Catalogo della splendida Mostra del pittore bolognese che si può visitare ora all'Archiginnasio¹, obbligherà a rivedere la ambigua questione degli inizi reniani in relazione col muoversi rapido dei Carracci, per un lato, e con l'andamento più cauto, per l'altro, o addirittura frenato da 'controriforma', come dall'usata maniera, dei Cesi e dei Calvaert: di quei risoluti accademici, con maggiore e minor genio, della Bologna di fine secolo.

Fine cinquecento, allora. E qui, per chi si affrettasse a controllare le proprie schede, sporgerebbe già il primo corno del dilemma sollevato dall'attribuzione, conoscendosi infatti, attraverso la trascrizione accurata del Malvasia, nella sua 'vita' del Cesi, che il Cesi stesso si dichiara compresente nella decorazione dell'altare consegnando alcuni di quei dipinti, riferibili a questa 'vacchetta' da lui vergata nel 1612: 'Li Misteri della Cantica per la Cappella del Santissimo Rosario in S. Domenico dipinti su raso'². Dunque, grazie a questo autorevole appoggio esterno, che l'esecuzione di tutta la serie sia del 1612, anche per quel che spetta agli altri autori, non ci sarebbe ragione di dubitare (e non ne dubitò, infatti, neppure il Graziani, allorché ne trattò nel suo bellissimo saggio su Bartolomeo Cesi)³, se poi lo studio delle 'mani' e dei diversi momenti di stile non sollevasse la maggior controversia. Poiché ai nomi degli autori, meglio precisati in seguito dal Malvasia nel 'Passeggero disingannato', del 1686, che non nelle 'vite' relative della 'Felsina Pittrice', e poi sempre ripetuti dalle guide di Bologna, perfino recenti, 'fra quali particolarmente si segnarono il Calvaert nella Presentazione al Tempio, il Cesi nella Missione dello Spirito Santo sopra gli Apostoli, Ludovico nella Visita di Maria a Santa Elisabetta, e nella Flagellazione del Redentore, Guido nella copiosissima Assunta'⁴, si possono definitivamente agguingere Agostino Carracci nella 'Ascensione' e l'Albani, invece, in quella 'Assunta' che lo storico bolognese ricordava

come del Reni. Si vengono pertanto a coprire le omissioni lasciate del resto chiaramente intuire da quel 'fra quali' con cui si inizia il passo, incompleto anche nella citazione dei soggetti trattati dai singoli maestri, per cui non è meraviglia che al Reni andasse poi assegnata addirittura l'opera di un altro artista, passando così sotto silenzio, fino ad oggi, la delicatissima 'Resurrezione' che gli restituiamo.

Non solo, ma con il riconoscimento e un più attento esame dell'Albani (subito visto, per la verità, dall'occhio pronto dell'Arcangeli quando il dipinto, in virtù delle anzidette credenziali del Malvasia, bussava alla porta della mostra odierna di Guido), dell'Agostino Carracci, già morto nel 1602, e che qui si ravvisa per la prima volta; infine dello stesso Ludovico, in uno con Guido nell'aspetto più sperimentale e sottilmente esplorativo che possa darsi, tutto parla in evidenza la lingua che quei pittori usavano nell'ultimo lustro del cinquecento, quando, come forse si sa, la cultura bolognese accudiva, per la sua parte, al delicatissimo compito di fornir gli elementi di tanta pittura del più gloriato seicento, soprattutto romana e non solo italiana. Quando quel vero grande pittore, se si parla di Ludovico, vediamo in breve variar di estro dopo le magnifiche prove in materia ricca e pigmentata, presaga sì di molte inquietudini, ma ancora condotta dentro una misura fluente e talvolta piacevole, come nella seconda fase di Palazzo Fava, nelle sue 'storie di Enea', che non possono cadere oltre il 1595; e andar così verso una prepotenza 'sbattimentata' e tonante, mossa nel lume e nell'azione delle figure che suonano più vere e più naturali; agitando l'etra accaldata della tavolozza veneziana fino ad affogare le inversioni e le opposizioni di tono del suo Tiziano in un dramma profondo di contingenze veridiche d'atmosfera: toccando comunque un rinnovamento formale, nell'immagine degli inauditi impasti, che diremmo sortire a un chiaro-scuro naturale poco al di sotto della folgorante verità di luce e ombra del Caravaggio contemporaneo.

Tra la 'Piscina probatica', della Pinacoteca di Bologna, che è del '96, e il 'Martirio di Sant'Orsola' di Imola, o la 'Nascita del Battista' di Bologna, ambedue del 1600, tale momento clamoroso è studiabile in parecchie opere, quasi tutte le sue più violente e accalorate di non so che rustica umanità, imperiosa ed attiva, come sono già, nella miglior parte, indicate dalla critica. Basti quel colosso, di moderna illustrazione biblica, dell' 'Ascensione' in Santa Cristina (1597), dove è già tanto Lanfranco e tanto Preti, o il 'San

Gerolamo', vecchio e fosco atleta crepuscolare, di San Martino, o infine quelle due tele con la 'Flagellazione' e la 'Coronazione di spine', già in San Gerolamo alla Certosa ed ora nei Depositi bolognesi, che sono il maggior segno paracaravaggesco del più bel Ludovico. Con ciò non voglio dire, neppure io, di un rapporto diretto col Merisi, che non mi sembra indispensabile. Anzi, secondo quel che si è visto, si crede ad una spontanea germinazione autonoma di umori naturali, già coltivati in diversi modi ed accezioni dalla polemica anti-manierista ed anti-accademica dei Carracci e sboccata così nella sua conseguenza più prevedibile di 'finzione' drammaticamente esplorata, come siam soliti registrare nella sorte dei massimi movimenti poetici nostrani che abbiano un fondo comune di 'ritorno al naturale'. Allora questo 'burbero professore di violoncello inarca le sue cavate malinconiche e gigantesche' ⁵.

Di codesta fiammata vivida, ma quanto arcana, alle volte, di occulti fiati violetti, torpenti, o scompigliata a stravento dai bagliori impietosi dei temporali mentre già inclinerebbe sulle estasi incolpevoli, nella malinconia delle arie e dei tramonti, di codesta fiammata si valgono liberamente i pittori locali della generazione dell'ottanta allorché sapranno consegnare al gran respiro del seicento gli elementi di maggior lena, o comunque agire sul terreno del minor artificio, magari assunto a guisa di ripensato antidoto, come sarà proprio nel Reni, o sempre con poche riserve in un Cavedoni e in un Tiarini, o nella misura grande, ma schietta, del Lanfranco; fino nel classicheggiante Massari — ecco un dimenticato da ristudiare — dove per questi precedenti si affinano nel secondo decennio tutte le qualità del 'ritratto' algardiano.

Ma il discorso, invitante, è troppo vasto per proseguire. Qui occorre mettere fuor di dubbio che anche codesti 'rasi' di Ludovico, appartenenti alla serie anzidetta del 'Rosario' domenicano, non possono essere avanzati fino al 1612, come ancora lasciava credere il Bodmer ⁶, nella presto invecchiata monografia sul Carracci, per via di quella data rimastaci dal Cesi.

Non lo consentirebbe, poniamo, l'evidenza vivace e parlante di questa 'storietta' inedita con la 'Visitazione' /*tav. 2*/, se la vecchia Elisabetta, decrepita veggente di campagna, è la stessa nutrice sdentata della 'Nascita del Battista' che gli contendeva il Reni fra il '98 e il '600.

'Spaventosa operazione' avrebbero detto, e di 'terribile colorito', quando non fosse stato il pregiudizio della piccola

dimensione e la collocazione infelice a sottrarla allo stupore dei contemporanei. Dicono poi la loro, troppo ardentemente, anche quei torciglioni scoppiettanti e carnosì dei mantelli rustici, memori della calce assetata del fresco, o il taglio anticlassico, ma neppure di 'maniera', che è come nei brani più incredibili di Palazzo Fava, nell'84. Che dire poi del paesaggio, che ha il profilo di un'umida vallata... a Grizzana, con la freschezza nei sensi delle negre fiate boschive che lasciano il mistero delle due bellissime ancelle antiche, mentre sbirciano estatiche ancor giù dal viottolo che certo conduce, per l'erta, sullo spiazzo dell'aia. Nel '12 Ludovico, diciamolo pure, avrà minor forza, e per addomesticare troppa cultura. C'è sì il bellissimo 'Sant'Angelo', del decennio prima, che consuma il suo martirio su un tramonto che ha la vecchia verità e gli stessi struggimenti affocati sulla Bologna enorme assopita agli orli della luce, ma quei 'contorroni' e l'ingegno della macchia sventolante che è il Santo, sembra destarsi al primo urgere della ventata che poi soffierà dentro le chiese dei Gesuiti e scanderà chilometri di cupole e di muro: un vento che, sopra quella verissima Bologna d'altri tempi, se non fosse per qualche goccia di sangue, sarebbe solo glorioso e memorativo, pronto per le teologie di parata che si vengono apparecchiando. Il 'garbino' insomma che rapisce il 'San Romualdo', di San Domenico, lontano dalla mente di Ludovico verso un lido ancora incontrollato.

Meglio allora ripiegare sulla memoria di Annibale, che dopo pochi anni dalla morte (1609) doveva sembrare già antico e filtratissimo di storia, o lasciarsi prendere la mano, se non la fama, dall'Albani, da Domenichino, o dal Reni ormai idolatrato da mezza Europa.

Quanto a strada, se gli Incamminati si chiamavan così per un motivo, se n'era fatta anche troppa. Si tratta di fissarne le tappe e di distinguere, caso per caso, di dove le menti più giovani si staccarono per tenere la propria direzione, ma con quali radici, con quali ricordi, oppure con quale affezione seguace.

Tornando allora a quell'ultimo lustro del '500 che più si adatta alla parte di Ludovico nell'impresa dell'altare del 'Rosario', si vorrà vedere con qual tenore si esprimano gli altri della fazione carraccesca, che, per quel che appare, si direbbe chiamata a tenere il confronto con l'opposta parte chiusa in polemica, e difesa dal Cesi e dal Calvaert. Né occorre subito osservare che, a sostegno del tempo proposto per l'opera degli Incamminati, concorre il succo che si ricava

dalla distribuzione degli incarichi, in misura maggiore, e cioè da due a quattro pannelli a Ludovico, che sarà stato come al solito l'imprenditore desiderato ed insieme il garante dell'opera ceduta in minor misura ai giovani della bottega: nel caso nostro l'Albani e il Reni con un dipinto ciascuno. La presenza poi di Agostino, che si discute a proposito della 'Ascensione', pone subito l'*ante quem* del 1598, l'anno in cui questi raggiunse il fratello a Roma.

Il ruolo che Agostino aveva coperto fino allora in effetti non doveva essere stato molto diverso da quello che le vecchie e coloritissime biografie si compiacevano di assegnargli: vale a dire di controllo e qualche volta forse di remora mentale all'operato del fratello e del cugino. Il metro, come calzante misura formale, in cui ambisce rigenerarsi la sua umanità ricavata dallo studio del secolo, 'in quel furioso amore per la vera, grande pittura italiana'⁷ che fu comune ai Carracci, certo non si accorda sempre intimamente col fiato lungo e arcano, né col lampo misterioso e rompende, che circola in Annibale, prima tutto carne e rossori, e poi tutto marmo carnoso e spirante, o gonfia la generosità di Ludovico, ma gli appartiene, talvolta, come l'ermetico sintomo di un programma pittorico che soggiace al veicolo disegnativo, quasi un Tiziano minore senza rinascita cromatica. Attentamente egli persegue il suo metodo fino a concepire il quadro più accademico che sia uscito dalla bottega degli Incamminati: quella 'Comunione di S. Gerolamo' che piacerà al Domenichino. Ottima pittura, in ogni caso. Tuttavia v'era il germe, coltivato dall'abile incisore e copista delle opere auree della Rinascenza, per alimentare una teoria delle maniere, quale istituirà il Poussin; e altresì con una disponibilità di variazione limitata, perciò tanto più costretta e vincolante.

Eppure che voce robusta e sonora nel cavilloso Agostino dei giorni di maggior confidenza, spesi a contornar muscoli e panneggi come anatomie, ma anche a rimpolparli di energia bonaria e incruenta. Così nel 'Presepe' bellissimo di San Bartolomeo di Reno, intriso di umori veneti, nel pastore appassionato da una vecchia nostalgia lagunare ad onta della materia naturale e compatta. Se ne gioverà il Reni in San Michele in Bosco, solo come di un modulo, e di bella cadenza.

Nel dissidio composto ancora tra quell'impasto lucido ed integro e la scrittura profilata, emergente — che dunque non sarebbe soltanto 'emergenza corporosa' — si aggiunge con gran forza la 'Assunta' della Pinacoteca di Bologna, il cui confronto basta da solo a provare l'appartenenza ad Ago-

stino della 'Ascensione' nella serie dei dipinti in esame /*tav. 3/*. Non so che di largo, di paga solennità, che è poi il modulo celebre di Tiziano ai Frari, va consonando nella pala e nella teletta, molto da presso al pensiero di Annibale nella 'Assunta' della stessa Galleria. Ma quel che preme notare è che se Annibale smuove l'antica euritmia in cerca di una felicità di stile altrettanto civile quanto verificata sull'originale, come essi dicevano, e riimmaginata coi mille tasti sentimentali delle osservazioni dal vivo, Agostino sembra viceversa industriarsi a crescere su un terreno sperimentato nei pittori preferiti, e citandovi quasi le più nobili incastellature, i larghi cori cromatici dei veneziani che invano la sensibilità ombrosa del suo occhio, nonostante tutto, moderno, può cercare di non infrangere, di non incidere, e di non scompaginare come piace all'alito della verità che, ad ogni buon conto, gli risbuca sempre tra mano e arrovela gli studiosi panneggi, e spartisce a suo grado l'ambiziosa composizione con una ventata finale di puro lume pomeridiano e dorato. Qui ormai mi accorgo di non aver speso invano queste parole per condurre un elemento che dovrebbe essere decisivo onde riportare l'inizio, almeno, dei lavori per la decorazione dell'altare ad una data che non superi, come si era anticipato, il momento della partenza di Agostino per Roma, che tutto fa credere avvenuta fra il '97 ed il '98. Si pensi pertanto che proprio negli stessi anni si sbrigliava nelle prime chiamate pubbliche la squadra turbolentissima e geniale degli scolari dei Carracci, i più poco oltre i vent'anni e comunque ancor sotto i trenta. Figurarsi il fracasso, gli affetti o le contumelie, le alleanze nascoste in un bottegone dove ognuno poteva essere il primo ed era troppo l'ingegno e la personalità di almeno cinque o sei di essi per non urtarsi spiacevolmente di gomito. E nella piccola Bologna! Certe vaste commissioni avevan per forza da essere collettive, anche perché, nei giorni agonici del manierismo, il dissidio accanito coi pittori di quella cultura non consigliava punto l'isolamento. Quantunque allora scomparisse il Fontana e da qualche anno fosse morto il Passerotti, e i Procaccini avessero preferito il successo a Milano, restavano il Calvaert e il grande Cesi, per non dire dei deboli o infimi Tiburzio Passerotti, Bernardino Baldi, o Francesco Cavazzoni, a contendere il campo, il lavoro e il buon nome. Così, a guisa di dimostrazione collegiale, nacquero le ultime sale di Palazzo Fava, l'Oratorio di San Colombano, fino alla stupenda impresa del chiostro di San Michele in Bosco, del 1604-5, regista benevolo e liberalissimo

ancora Ludovico, e dove nessuno, nonostante i sopraggiunti dissapori e gli impedimenti, vorrà mancare. Solo l'Albani e Domenichino, legati ad Annibale in Roma. Ma non il Reni, che torna forse appositamente, non il Tiarini allora a Firenze, che aggiungerà nel 1613 la sua parte.

Dello stesso tipo, se pure in scala più modesta, era l'occasione di lavoro per l'altare del Rosario; e che la scelta di Ludovico, a parte Agostino, ricada sull'Albani e sul Reni, istruisce su più di un dubbio, se ce ne fossero, intorno alla natura e ai fatti del sodalizio carraccesco tra la partenza di Annibale e le successive migrazioni romane, nel secolo nuovo.

Può esser certo che la prima forte incrinatura fosse provocata dal Reni, nel '98, quando si stacca, prima mentalmente e poi materialmente, da Ludovico Carracci con un animo non molto diverso da come si era svincolato, nel '94 o '95, dal Calvaert, e mettendosi pubblicamente in lizza col secondo maestro e con i condiscepoli. Ma, avanti il '98, ben poco sappiamo sugli atteggiamenti, *ad annum*, dei più indipendenti verso Ludovico, e proprio, ragionevolmente, il Reni e l'Albani. Poiché, del primo, invano tenteremmo di estrarre altro che pochi indizi evasivi dalle due opere sicuramente giovanili e certamente prossime al suo ingresso negli 'incamminati', che figurano anche alla Mostra dell'Archiginnasio: 'L'Incoronazione con quattro Santi', cioè, e la 'Madonna del Rosario' di San Luca⁸, impacciate nel non saper emulare sulla grande dimensione la folta scioltezza di Annibale, che è già ad evidenza il suo preferito, e con quel poco di sapore intimista e contrito alla Cesi; punto interessato, viceversa, alle impostazioni di Ludovico o di Agostino. Ma era da credere che a quell'esordio, partito del resto il più giovane dei Carracci, fosse seguita una fase di acclimatazione ludovichiana, in conformità con l'orientamento dell'Albani nelle primissime opere, se pure suona poco verosimile che la 'Incoronazione' citata del Reni fosse eseguita, come afferma il Malvasia, in rivalità al 'San Pietro' dell'Albani in San Colombano, diviso 'di sentimenti e di preferenze fra i modi di Ludovico e di Annibale', come disse bene il Boschetto⁹, quanto la contemporanea 'Apparizione di Cristo alla Vergine' della Pinacoteca di Bologna. Poichè, se il Reni entrò nell'Accademia del Naturale, poniamo, nel '94, e ben presto eseguì i due dipinti anzidetti, come consiglia la lettura dello stile, nulla vieta di considerare più presto, sulla metà del decennio le due opere prime dell'Albani e di intendere così in uno spazio

meno angusto di tempo lo svolgimento di quest'ultimo fino alla paletta del '99 con la 'Vergine, Maria Maddalena e Caterina d'Alessandria', dedita senza residui alla cultura di Annibale. Né gioverebbe ripetere che in questi brevissimi anni, così portanti, la rivalità fra i due giovani pittori si sia poi consumata senza un conto segreto di dare e di avere, che sembra bene il più attendibile. Come spiegare, ad esempio, che il piccolo rame con la 'Madonna, Santa Cecilia e Sant'Alberto', della Capitolina¹⁰, oscilla tra un Guido che 'sbozza' per Ludovico ed ha la mente ad Annibale — ad un Annibale in fase correggesca come sei o sette anni prima, ma con più distaccata leggiadria ideale — e un Albani mentre immagina l'abbellito correggismo della giovane donna adorante la neonata nella 'Nascita della Vergine' della stessa Galleria Capitolina: un'opera che precede anch'essa il 1599? A questo dipinto sembra seguire, inoltre, la nuova operetta attribuita dall'Arcangeli, questa 'Assunta' /tav. 4/, dove è già la tenerezza cedevole, lo snodo del pennello morbidissimo e lanoso delle cose che si considerano del 1602, con l'arrivo a Roma; tutta variata secondo lo slancio di una tunica, di un'altra, di un lino e una seta leggera che si gonfia e si scioglie in un disordine atteggiato, pigro e fittissimo. Ma quella umanità non la trovereste nella stessa uguale accezione nei dipinti romani dell'Albani. Tolta sì da Annibale Carracci, ma come più acerba e insieme con presunzione di altro zelo culturale, portato ad un grado archeologico, statuino, con quell'aggiunta di venustà un po' posticcia delle barbe troppo candide e delle capigliature da parrucca.

Altro ancora si potrebbe indagare, a parte il senso ovvio della collocazione, per riferire l'opera agli anni bolognesi e prima della viva lezione assimilata nella pala del '99. Ma basti, qui, per il confronto col Reni della nostra misteriosa 'Resurrezione'.

Allontanando l'ultimo dubbio sull'andamento del suo scontroscissimo discipulato, il contesto del quadro non ci conserva di Ludovico che qualche vago gesto ampio, di forte articolazione, come nei soldati sulla destra. Altro è lo spirito, il nesso atmosferico, per incominciare, che lega le figure all'ambiente e richiude, *in vitro*, un filtro evocante — e soltanto per questo di fonte carraccesca —: in ogni caso per delle ombre intorbidite e cercate in un nuovo averno ideale. Esse provano, così, le prime battute di una oratoria solenne, in una lucida sintassi che mostra la trama del lessico desunto da un metodico umanesimo: vedi, raffaellesco.

Che cosa rimane, ad esempio, in questa trasparenza che da bionda si fa freddolina e invernale, quasi un'ambra turbata dai teneri inchiostri rosa e bluetti, della virgiliana stanchezza delle cariatidi di Annibale negli affreschi Magnani, che sembrano il termine formale più prossimo di questi atleti da teatro parnassiano? Null'altro, sembra, che il senso di un alto diniego e la dimostrazione di cercare altre vie, ben lontane dalle leggende 'lombarde' dei Carracci, dal romanticismo estroso, cioè, di quelle confidenze narrate, di radice quasi dialettale. Per la nuova e studiata via, mentalmente sfuggita o estraniata a tali stagioni estive di miracoli, egli intende piuttosto spersonalizzarsi, per così dire, col suo sigillo purissimo di selettiva discendenza estetica tradizionale, e invocare intanto il rituale di un niveo e incorruttibile miracolismo di visioni 'al passato', onde estrarne, nella remota illusione, tutta la metafisica dolcezza e l'indistinta morbidezza dell'acuto, un giorno, solo per cori vaporosi e sciamanti.

Ape senza ronzio — oh, la gioia straripante di quelle del Cortona! — si nutre già di rarità declinanti, nei colti sottofondi vegetativi della tradizione aulica italiana, dove scivola, attraverso un vetro d'autunno, l'indicibile raggio morente delle ultime ore di Raffaello. *Mémoires d'outre-histoire*, non possono risorgere da un sepolcro glorioso più cattolico, e insieme umbratile e sognante di questo.

Nessun'altra ragione vorrei aggiungere all'evidenza reniana dell'opera, neppure indagando quanta minima parte dell'acribia recensiva di Agostino, come costume mentale, potesse interessare a questa immaginazione tanto lontana da quella del Carracci, se bene l'abbiamo inteso; o altrimenti rivolta a scoprire i residui inutili di calvaertismo in qualche ombra, per la bisogna, troppo fonda. Né, sull'avviso della larvata guaina muzianesca che smunge il profilo del Santo nella pala citata, e precedente, del Santuario di San Luca, servirebbe indugiarsi fra i cartoni dei manieristi fine secolo, al fine di estrarne qualche schema degno di studio per un Reni a questo grado di stile, semmai qualche lettore volesse confrontare sull'aspro telaio, poniamo, di un Giovanni Sons nella sua 'Resurrezione' del 1590, a Parma.

E nessun'altra ragione più puntuale o minuta occorrerà portare, alla inserzione del dipinto in questa fase del timido erudirsi di Guido, prima dei quadri per Santa Cecilia, del 1600-1601; prima ancora dello squisito affresco del 'Fetonte' in Palazzo Zani¹¹, che è circa il '99; parentesi e sospensiva,

nel suo giovanile percorso, di tenerissima chiarezza interiore, 'dove la morbidezza del Correggio e la grazia del Parmigianino ridiventano natura incolpevole, indicibilmente candida, come gli stucchi chiari e lievi in cui il Primaticcio fu maestro' ¹².

Ora, se riprendiamo un pensiero già aperto sopra, quella scelta di Ludovico Carracci, vero maestro e genio moderno della sua 'Accademia del Naturale', caduta sull'Albani e su Guido, e, se vogliamo, a scapito dei fedeli Cavedoni, Garbieri, Brizio o Massari, sembra riesprimere l'inaudita fiducia in quel programma di liberalità mentale in cui vibra il vero senso della parola 'incamminati', anche negli anni tra i più difficili e, diremmo, centrifughi del sodalizio: restando *sub iudice* la questione della data del Cesi, che qui non può che esorbitare, tra il 1597 e il 1598.

NOTE

¹ Mostra di Guido Reni. Seconda edizione del *Catalogo*, a cura di G. C. CAVALLI, e la collaborazione di A. EMILIANI e L. P. MANDELLI, scheda 72 (Bologna, 1954).

² C. C. MALVASIA, *Felsina Pittrice*, I, pag. 245 (Bologna, 1841).

³ ALBERTO GRAZIANI, *Bartolomeo Cesi*, in 'La Critica d'Arte', XX-XXII pag. 86, nota 49. Ai pareri del Graziani, certo espressi in condizioni sfavorevolissime di visibilità o sulla incompleta documentazione fotografica (foto dell'Istituto di Storia dell'Arte di Bologna, già Croci, n. 4857-4870), oltre alle rettifiche portate nel testo, toglierei certezza nella attribuzione a Ludovico della 'Annunciazione' e del 'Cristo sotto la croce', almeno fintanto che non saranno staccati e resi comunque leggibili. Per quel che riguarda la parte del Calvaert, ma soprattutto del Cesi, nulla voglio aggiungere alle impressioni del Graziani, frutto di una lunga e acutissima esperienza particolare. Solo si dovrà, ora, porre più attenzione sul fatto singolare che, se l' 'Orazione' e la 'Crocifissione' del Cesi sono un duplicato, in minimi termini, delle stesse scene eseguite in grande alla Certosa e già compiute nel 1616, alcune figure della 'Pentecoste' son replicate dalla 'Morte della Vergine' frescata in Santa Maria dei Bulgari nell'ultimo decennio del cinquecento; come avverti, del resto, lo stesso Graziani.

⁴ C. C. MALVASIA, *Le Pitture di Bologna*, pag. 232 (Bologna, 1686).

⁵ ROBERTO LONGHI, *Momenti della pittura bolognese*, ne 'L'Archiginnasio', (1935), anno XXX, 1-3.

⁶ H. BODMER, *Lodovico Carracci*, pag. 131 (Leipzig, 1939).

⁷ ROBERTO LONGHI, luogo citato.

⁸ *Catalogo* citato, schede 1 e 2.

⁹ ANTONIO BOSCHETTO, *Per la conoscenza di Francesco Albani, pittore*, in 'Proporzioni', II, pag. 111. Ma vedi anche, per quel che si discute più avanti, la nota 20, pag. 140.

¹⁰ *Catalogo* citato, scheda 3.

¹¹ OTTO KURZ, *Guido Reni*, in 'Jahrbuch der ksthist. Samml. in Wien' (1937), pag. 191 e fig. 204.

¹² ROBERTO LONGHI, a proposito del Primaticcio, nel saggio citato.

ITALO FALDI

I BUSTI BERNINIANI DI PAOLO GIORDANO E ISABELLA ORSINI

Non credo sia stato finora riconosciuto da alcuno questo splendido busto di Paolo Giordano II Orsini duca di Bracciano [tavv. 5, 6/], opera di Gian Lorenzo Bernini, ricordato dal Baldinucci¹ 'in casa Orsina'. Infatti il Freschetti² e il Posse³, unici scrittori, a mia conoscenza, nella moderna letteratura berniniana, che ne abbiano fatto parola, lo dichiararono concordemente smarrito e di esso solo una copia in porfido conservata nel parco di Sanssouci, a me ignota, venne segnalata dal Posse nello stesso scritto. Che nessuno studioso abbia poi avuto interesse di dedicarsi alla sua ricerca, quando l'esistenza della copia già indicava dovesse trattarsi di opera apprezzata e divulgata fin dall'origine, è cosa che non manca di stupire; particolarmente se si rilevi come fosse ovvio immaginare che l'opera potesse ancora trovarsi in quella che fu la residenza ducale del personaggio rappresentato: ciò che, appunto, mi ha indirizzato alla sua ricerca nel castello di Bracciano, dove ho avuto la buona sorte di rintracciarlo. Tanto più sorprendente il mancato riconoscimento, in quanto il busto stesso, insieme col suo *pendant* rappresentante Isabella moglie di Paolo Giordano [tav. 7/] — non documentato dal Baldinucci ma la cui paternità berniniana mi sembra del pari certa — figura riprodotto, senza alcuna indicazione d'autore, fin dal 1909, in una pubblicazione di carattere divulgativo sulla regione⁴ dove entrambi i ritratti appaiono nello sfondo di una fotografia di un salone del castello, mentre del busto femminile è data, a parte, una leggibile illustrazione. Né, d'altronde, dei ritratti orsiniani si era persa del tutto memoria, giacché, come ho riscontrato successivamente, in casa Odescalchi, famiglia che subentrò agli Orsini nel ducato e nella proprietà del castello di Bracciano già alla fine del Seicento, si conserva ancora conoscenza, per tradizione familiare, sia dell'identità dei personaggi, che della paternità berniniana della coppia di busti.

Per il ritratto maschile, l'identità trova conferma in una

¹ F. BALDINUCCI, *Vita del Cavaliere Bernino* (Firenze 1682), pag. 103.

² S. FRASCHETTI, *Il Bernini* (Milano 1900), pag. 405.

³ H. POSSE, in Thieme-Becker, *Künstler-Lexikon* (1909), III, pag. 462.

⁴ S. BARGELLINI, *Etruria meridionale* (Bergamo 1909), tavv. a pagg. 92 e 99.

incisione di Ottavio Leoni /*tav. 8*/ rappresentante il medesimo personaggio in età alquanto più giovanile di quella che esso rivela nel busto in marmo; mentre la sua appartenenza al Bernini, anche se non esistesse la precisa testimonianza del Baldinucci, è dichiarata con estrema evidenza dai caratteri dello stile e dall'altissima qualità dell'opera, tanto elevata da porre il busto stesso fra le più brillanti creazioni di ritratto di Gian Lorenzo intorno al 1630. Si tratta certo di un incontro straordinariamente felice tra la più acuta e spregiudicata indagine psicologica e formale dello scultore e l'inconsueta figura del personaggio, i cui caratteri fisionomici tra di spavaldo moschettiere e di bonario ed eccentrico tirannello di provincia — talmente rilevati da poter servire alle dimostrazioni comparative di un secondo Lavater — riflettono in modo così tipico il carattere morale dell'uomo — che potrebbe offrirsi quale stimolante soggetto di indagine per qualche nuovo Teofrasto —, e, direi, perfino le vicende biografiche di questo avventuroso viaggiatore mancato re di Norvegia, musicomane amatore di medaglie ed emblemi araldici, sollecito del progresso industriale del proprio feudo ma dissestatore del patrimonio familiare, da farne un personaggio difficilmente dimenticabile nella, pur così colorita, galleria iconografica del Seicento romano.

Che nella cronologia dei ritratti berniniani il busto di Paolo Giordano venga a cadere tra il terzo e il quarto decennio (né riesco a capire su quali elementi si basi l'affermazione del Fraschetti, il quale non conosceva l'opera, ch'essa sia stata eseguita nei primi anni del pontificato di Urbano VIII) può ricavarsi con sufficiente approssimazione dalla convergenza sul 1630 delle risultanze sia dei caratteri dello stile che dei dati esterni. Perché il busto orsiniano trovi il suo posto naturale nella successione dei personaggi berniniani di questo periodo, basterà provarsi a 'seriarlo' tra il ritratto di Antonio Barberini presso il Principe Barberini a Roma e quello di Carlo Barberini nella statua capitolina, rispettivamente del 1628-29 e del 1630 e i busti del Cardinal Scipione Borghese del 1632, alla cui 'maniera grande' il Paolo Giordano già allude nel taglio accentuatamente arcuato del busto, mentre verso la testa del Carlo Barberini riportano il particolare trattamento del marmo, la sommaria politura delle superfici, che qui si traducono, con una sottigliezza di effetti pittorici quali trovano riscontro solo nella borghesiana 'Capra Amalthea' di un quindicennio innanzi, in un'acutissima differenziazione delle diverse qualità della

materia, dalla grassa epidermide, alle grevi masse cespugliose dei capelli e dei baffi, al contrasto tra la pieghevole caduta del mantello — fermato sulla spalla destra da un'araldica borchia a rosetta — e la ruvida corazza sommariamente 'gradinata'.

Tale collocazione nel contesto dell'opera di Gian Lorenzo può ricevere ancora qualche suffragio dal confronto tra il busto stesso e l'incisione di Ottavio Leoni che rappresenta Paolo Giordano junior in età più giovanile di circa un decennio, a giudicare dai segni lasciati dal percorso del tempo sul volto del personaggio quale appare dal marmo berniniano. Benché non datata, l'incisione dovrà certo esser posta prima del 1628 — ultima data che compaia sulle stampe dell'incisore romano, il quale, secondo il resoconto del Baglione, ammalatosi per eccesso di fatica non poté più lavorare nei suoi ultimi anni di vita —; e poiché i disegni da cui il Leoni derivò le incisioni non vanno, che si sappia, oltre il 1625, anche per questa via, considerando sui due lustri il tempo intercorso fra il ritratto a stampa e il marmo e la presumibile età di quarant'anni che Paolo Giordano (nato nel 1591) rivela nella scultura, lo stacco di tempo tra marmo ed incisione non trova alcuna opposizione nei dati cronologici noti intorno alla 'fatica virtuosa' di Ottavio Leoni, e riporta così ancora sul 1630 il tempo più probabile di questo nuovo numero da aggiungere al catalogo del Bernini maggiore.

Tale data ritengo valida anche per il busto gemello di Isabella Orsini: identificazione corrente per tradizione in Casa Odescalchi anche se non ho potuto controllarla con altri riscontri iconografici, ma comunque degna del massimo credito, costituendo il busto femminile, per la qualità del marmo, la tecnica della lavorazione e le misure (la lieve differenza di altezza tra il ritratto maschile di cm. 88 — incluso il peduccio — e quello femminile di cm. 84 sembra solo riflettere la gerarchia secentesca dei sessi) l'esatto *pendant* del busto di Paolo Giordano; e pertanto da credersi eseguito ad un tempo con quello, dallo stesso Gian Lorenzo. Cosa, credo, di cui — malgrado la mancanza di ogni testimonianza documentaria — sarà difficile dubitare di fronte a quest'altra intensissima realizzazione, alla vitalità di questa immagine velata, cui le innocue dissipazioni del duca consorte hanno messo un sorriso d'inesprimibile comprensione umana agli angoli della bocca: una memorabile figura di gentildonna casalinga, dolcemente attenta, quasi in controparte con l'ardito piglio popolaresco di Costanza Bonarelli, poco tempo dopo.

GIOVANNI TESTORI

IL GHISLANDI, IL CERUTI E I VENETI

È CERTO che il problema dei rapporti stabilitisi fra il grande duo del settecento lombardo, quello formato dal Ghislandi e dal Ceruti, e la pittura veneziana, non riuscirà a trovare una messa a punto lodevole, se non si vorrà adire, prima, alla necessaria operazione di levarsi dalla mente alcune errate convenzioni: convenzioni che, per la verità, hanno un'ascendenza talmente antica, da trovarsi nientemeno e subito, che nelle fonti medesime: almeno, per quello dei due artisti, intorno al quale fonti scritte ci son pervenute: cioè, il Ghislandi.

Questo diverso trattamento che la storia ha riservato ai due pittori, ci permette di ripartir subito il problema in corrispondenza, quasi esatta, con quello che fu il suo effettivo scalarsi nel tempo. Infatti, lasciato cadere l'Angelini, come annotatore troppo locale (e spiace, poichè, alla data 1720, egli sapeva darci, nella sua 'Descrizione di Bergamo in terza rima', un'intepretazione perlomeno sorprendente della ritrattistica ghislandiana), cinquant'anni dopo, lo Zanetti (1771), scrivendo che «oltre all'ottima scuola che ebbe, questo pittore, rivolse gli studi suoi attentissimi a sviluppar l'arte di Tiziano nel dipinger una testa», dava già una spinta all'equivoco: un equivoco che, poco dopo, il Lanzi (1789) e il Tassi (1793), riprendevano, estendendo e aggravando. Per la verità l'ultimo dei quattro, il Tassi, forse perchè più interessato, sapeva collocare vicino al richiamo a Tiziano e a quello, piuttosto favoloso, a Giorgione, anche l'altro, tanto più esatto, al Moroni: egli infatti sapeva esplicitamente scrivere che il Ghislandi «andava osservando lo stupendo colorito del nostro Moroni».

Ora per valutare nella misura esatta, questa dipendenza che io direi fin esibita, dell'educazione ghislandiana dall'arte veneta, non bisogna dimenticare, primamente, l'apparente conferma offerta dai dati biografici, cioè le due lunghe permanenze in Laguna (dal 1675 al 1688 e dal 1688 al 1701), secondariamente il fatto che, già ai tempi del Tassi, rifarsi a Tiziano doveva risultare il metodo migliore, se non unico, per sostenere e misurare (o smisurare) il concittadino. In effetti, non si può e non s'intende negare che il Ghislandi,



Guido Reni: 'Resurrezione di Cristo'

Bologna, San Domenico



2 - Ludovico Carracci: 'Visitazione'

Bologna, San Domenico



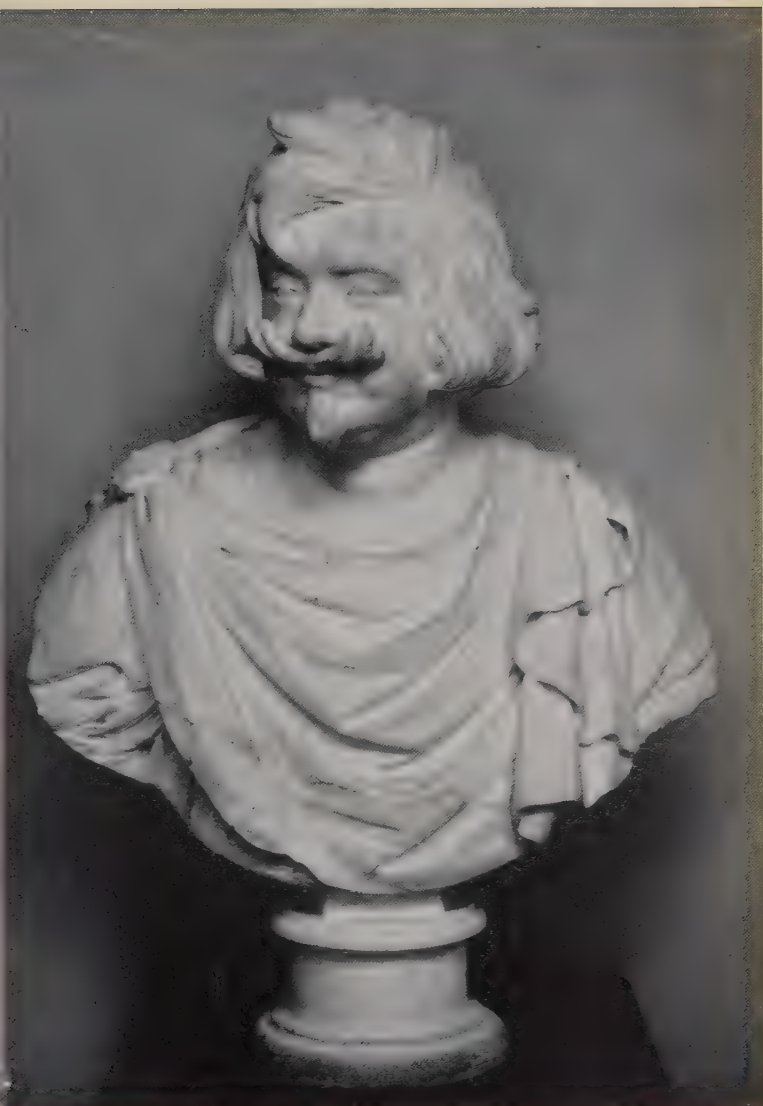
Agostino Carracci: 'Ascensione di Cristo'

Bologna, San Domenico



4 - Francesco Albani: 'Assunzione della Vergine'

Bologna, San Domenico



G. L. Bernini: Busto di Paolo Giordano Orsini

Bracciano, Castello



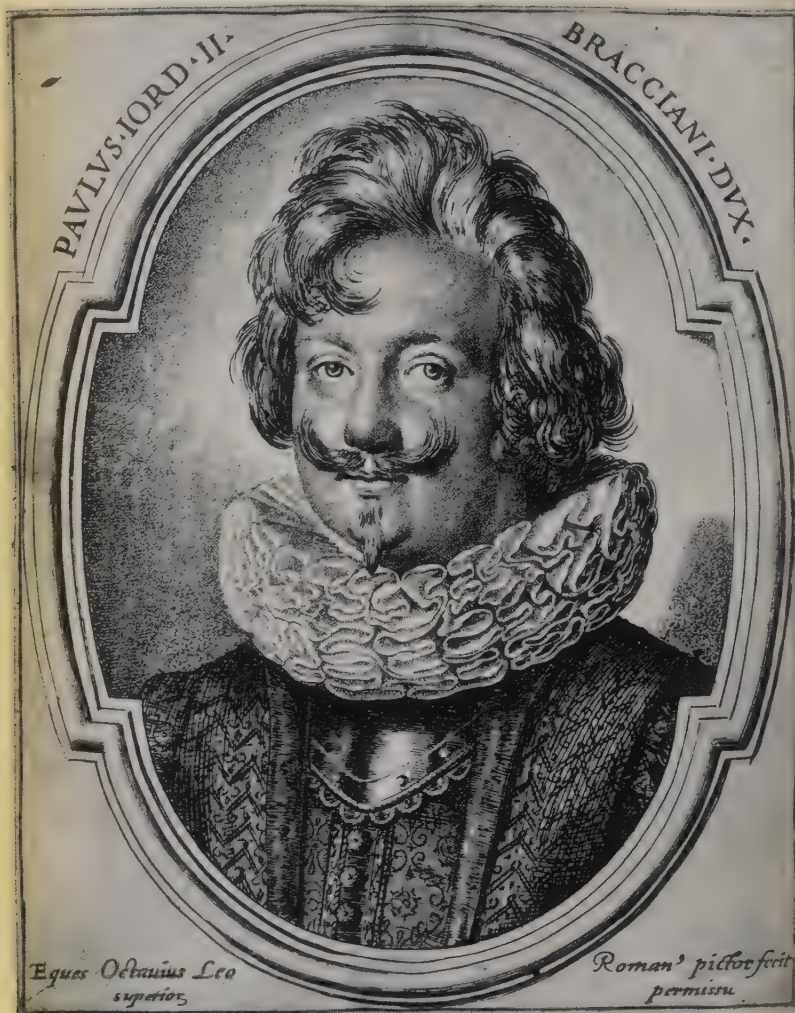
6 - G. L. Bernini: Busto di Paolo Giordano Orsini

Bracciano, Castello



G. L. Bernini: Busto di Isabella Orsini

Bracciano, Castello



8 - Ottavio Leoni: Ritratto di Paolo Giordano Orsini (incisione)

possa aver studiato Tiziano: a questo proposito le parole del Tassi, risultano talmente esplicite da togliere ogni eventuale velleità, poiché, secondo il Tassi, il Ghislandi, di Tiziano « possedeva — addirittura — una testa che rovinò, raschiando il colore, per vedere le tinte dell'abbozzo ». Quello che si vuole e s'intende studiare è cosa da quell'applicazione, e cosa da quei « raschiamenti », il Ghislandi ha potuto e, in realtà, ha poi tratto.

Non vorrei forzar troppo l'aneddoto, ma non mi pare un segno d'ammirazione tranquilla verso l'arte di Tiziano, così com'egli l'aveva svolta e conclusa, la violazione che quell'aneddoto ci esempla. Così sè è molto probabile che il Ghislandi volesse toccar con mano il modo con cui Tiziano stratificava il colore non lo è meno che, una volta toccato, quel modo non lo dovesse convincere. (Il che lascia aperta la possibilità che il Ghislandi restasse, nell'un tempo, com'era d'altronde di dovere, ammirato). Cercare sotto la forma, a suo modo chiusa, del Tiziano, l'abbozzo, cioè a dire lo stadio relativo, mi pare significhi voler rintracciare il momento meno super-umano dell'opera, quello cioè che meglio poteva testimoniare di che qualità fosse stato l'incontro del pittore con il modello reale, e come la sua materia, a quell'incontro, avesse poi reagito.

E che? Il vero antenato del Ghislandi, cioè Giovan Battista Moroni, non si era forse trovato, circa un secolo e mezzo prima, in una pressoché eguale situazione? Ora la riverenza che il Moroni aveva dimostrato verso il Bellini allorché si era accinto a copiarne la 'Madonna', un tempo nel Convento di Alzano, oggi alla Carrara (Cat. N° 1) ¹ non era durata, sotto la pressione dei suoi intenti 'naturaliter' realistici, molto oltre la mera impostazione iconografica: ad andare all'aria, in quella copia, era stato infatti tutto quanto dal Bellini si sarebbe versato e, in realtà, si era versato, in Giorgione e in Tiziano. Dobbiamo pensare che egualmente sia accaduto per i 'raschiamenti' tizianeschi del Galgario?

In ogni caso, non potendosi, oggi come oggi, avanzar nulla che sia certo sull'attività del Ghislandi presso il Bombelli, la verità è che le opere da lui dipinte subito dopo, e cioè al rientro in Bergamo, risultano quanto di più concretamente lombardo e di meno veneziano, si possa, all'alba del secolo, pensare: basterebbe avvicinare il 'Doppio ritratto' Puccinelli, che fu appunto dipinto nel 1701 (Cat. N° 59), per citare un'opera di data sicura, al 'Ritratto di Senatore' che, del Bombelli, è alla Querini-Stampalia, e che non dovè

essergli stato troppo distante, per aver la misura esatta di cosa intendesse per 'ritratto' il Ghislandi, e di cosa invece intendesse, prima che il Ghislandi operasse, non che il Bombelli, Venezia intera. Al punto che dalla situazione che quel ritratto esempla, non si riesce a comprendere come il ritratto veneziano, da sé, avrebbe potuto sollevarsi all'altezza cui invece pervenne, prima, e cioè di lì a qualche anno, con Rosalba, poi, e cioè di lì a qualche decennio, con Pietro Longhi. A spingere, infatti, Rosalba dalla cultura progressista, sì, ma di temperatura minore, del cognato Pellegrini, verso il vero e proprio impegno ritrattistico, chi poté esser stato, lì a Venezia, dove Rosalba ancora si trovava? Non forse qualche colloquio con il grande bergamasco, sia esso avvenuto solo 'per oculos', ovvero e più compiutamente anche 'per verba'?

Le date danno qualche buon aiuto: nel 1704, per l'Orlandi, Rosalba era appena 'una degna miniatrice della quale sperasi veder opere singolari': e gli ultimi ritratti dipinti dal Galgario presso il Bombelli, quelli per i quali il tono delle due lettere ghislandiane del 1701 lascia sospettare imminente la rottura, dovevano essere, tra quanti poi, nella sua carriera, egli sarebbe andato dipingendo, i più accondiscendenti (se è mai possibile usar questo termine per un giudice tanto infallibile).

Che se veramente si vuol insistere su Tiziano, per inferir di Venezia l'educazione del Ghislandi, verrebbe poi a mancare il ponte che, dal cinquecento, potrebbe ragionevolmente aver condotto Tiziano alle soglie del sette: 'l'infelice seicento' veneto, infatti, 'infelice' anche negli sgoccioli, niente ritiene, lasciamo perdere di 'realtà', ma neppure del super-umano tizianesco, se non una inane reminiscenza retorica. Ci si provi a immaginar Venezia negli anni delle due permanenze del Ghislandi: i soffitti del Fumiani: il Molinari: il Lazzarini: l'orrido disperatismo letterario del Loth e dello Zanchi (per dei quali tuttavia, come recentemente mi faceva notare R. Longhi, non è improbabile che, rifiutato il mondo, il Ghislandi osservasse con qualche interesse il tocco staccato e coloratissimo): quanto al Piazzetta, che pure non darà certo né verso Goya, né verso Courbet, allorché il Ghislandi parte la seconda volta, conta appena diciassette anni. Che appigli poteva offrire tutto questo, a un 'pittore della realtà'?

Sicuramente meglio, come ha scritto R. Longhi — 1946 —, quelli che tentavano di mettersi su di un passo 'europeo', come il Ricci e il Pellegrini.

Il passo di questi, tuttavia, era esplicitamente diretto verso il 'rococò' e dunque non portava alla direzione del Ghislandi, se non possibilità d'ulteriori aperture, ulteriori contatti, impegni e raccordi mentali più liberi ed universi: non si deve tuttavia tacere che, per esempio, la maturazione del Pellegrini scatta quando il Ghislandi è già, da sé, persona assolutamente piena e che i lavori che il Ricci verso il '4, manda a Bergamo (vi avesse o no egli stesso soggiornato) dovettero parer al Galgario, quantomeno esornativi. Anzi, su questa strada è lecito ritenere che il Pellegrini, a Venezia, non abbia neppur avuto occasione d'incontrare il bergamasco: infatti la sua lunga permanenza in Moravia, cade proprio nell'ultimo decennio del secolo.

Circoscritto, dunque, come si deve, e nella più parte, l'apporto veneziano a una questione di geobiografia, resta invece da vedere che cosa sia stata quella che già il Lanzi, chiamava 'ottima scuola' locale: voleva egli riferirsi al padre? Anche se ciò fosse, tale riferimento non porterebbe alcunché di preciso, poiché Domenico Ghislandi fu, nei casi migliori, un decoratore, l'architetturista cioè del manierismo bergamasco: manierismo che, quantunque pressocché tutto foresto, fu capace, col trio Storer-Barbelli-Tencalla, di qualche spirito.

Tale 'ottima scuola' dovrà dunque essere cercata nella vena più propriamente locale, quella cioè della 'realtà' che, sia pure in minore, a Bergamo tuttora continuava: nato nel '55, tra i quindici e i vent'anni, età questa, in cui intraprese il primo viaggio veneziano, niente di più logico per il Ghislandi che pensarlo nell'atto di studiare con attenzione, e forse persino nell'atto di imitare, la ritrattistica spagnoleggiante del Ceresa: in questo senso, da parte mia, ho già scritto, nello studio che, appunto, al Ceresa, dedicai circa un anno fa: né qui voglio più che richiamare l'attenzione su quanto dissi allora, aggiungendo come, alla Mostra milanese del '53, tutto questo si dimostrasse benissimo: per esempio, nel modo in cui i primi esempli di 'ritratti interi' del Ghislandi si riprendevano al 'ritratto intero' moroniano, secondo era trapassato, appunto, nel Ceresa: nel modo cioè, in cui, poniamo, il 'Gentiluomo' della Racc. Polli (Cat. N° 46) fungeva di passaggio tra lo 'Spini' (Cat. N° 28) e il 'Vailletti' (Cat. N° 63). Risulta così molto più logico, perché al postutto ne esiste un ponte, e di forza più precisa di quanto non sarebbe, ove pur fosse, quello incarnato dal Bombelli, ritenere che il giovane Ghislandi osservasse lo 'stupendo colorito del Mo-

roni', riprendendosi direttamente alla contemporanea cultura della sua città. Né si deve dimenticare, per aver ben chiara la forza d'una tradizione, che, attorno al Ceresa, con i suoi due figli, Antonio e, soprattutto, Giuseppe, verosimili compagni di giochi del Galgario, operò, proprio come un secolo prima attorno al Moroni, una schiera di minori, dei quali se è precaria la identificazione nominale, visibilissimi, nella vastità, è la produzione e il tono: tono che, come ebbi già a dire, si potrebbe chiamare, con giustezza, 'costumistico'.

Perché poi mentre va addosso al Tiziano, per 'raschiarlo', il Ghislandi si pone a lato del Moroni, per copiarlo: il che, per un 'pittore della realtà', per un pittore cioè anti-espressionista nel modo più naturale ed esplicito, è operazione convincente assai più di quanto non lo sia ogni assalto. Ci si dirà che 'Il banchiere' della Racc. Pellegrini, di Bergamo, per restare a una di quelle copie, passando dal Moroni al Ghislandi, diventa un usuraio: appunto: nel mutare delle congiunture storiche, la tradizione realistica accorda e acuisce gli strumenti: ma la logicità del passaggio dal 'ritratto documentario' del cinquecento, al 'ritratto giudicante' del settecento, resta, nella sua laboriosità, così piana da non sapervi vedere, nel mezzo, o salvo che per ragioni tecniche, i 'raschiamenti' della suprema, ma realisticamente evasiva, ritrattistica tizianesca e veneziana.

Con questo non s'intende negare che, a Venezia, il Ghislandi abbia potuto venir a contatto con una circolazione più vasta, più europea, di cultura: infatti, a parte quanto già s'era accennato a proposito del Ricci, è quasi certo che fu proprio a Venezia che egli potè vedere, per la prima volta, e forse addirittura toccare, degli originali rembrandtiani: assai prima, dunque, del contatto milanese con le imitazioni pianificate che del Rembrandt, andrà diffondendo il 'Monsieur Salomon dall'Her di Andegavia' (Tassi). Ora anche qui, chi volesse misurare la modernità del Ghislandi, avrebbe da riconoscere che in Italia, né precisamente solo in Italia, pochi afferrarono nella misura in cui egli seppe, la rivoluzione di Rembrandt: egli infatti anziché prostrarre e conseguentemente diminuire una tragedia cosmica che, qual'era quella dell'olandese, poco poteva interessare a un pittore di rapporti sociali, come il Ghislandi, in relazione con tutta quanta la pittura nuova, stava per diventare, ne ricuperò le libertà di linguaggio e le modulò anziché verso le folle luministiche di molti irragionevoli rembrandtiani, verso una

coscienza talmente precisa e obiettivante, da risultare, come ebbe a dire il Longhi, un vero e proprio 'illuminismo' figurale.

Ora pur dimettendo la questione per quanto riguarda il Tiepolo, che cosa invece era riuscito a cavare da Rembrandt, il Piazzetta? O l'elegante imitazione del 'ritrattino' inciso nel 1738, che è davvero molto poco o l'oliatura per alcune grosse macchine chiaroscurali, o le forbici per alcuni tagli a mezzo-busto.

Vicino a questa, già di per sé, fondamentale divergenza, è utile e bene riproporre quella, anche più documentabile, derivata dal comune incontro del veneziano e del bergamasco col Crespi bolognese e da quanto l'uno e l'altro seppero trarne. Quando il Ghislandi scende a Bologna, cioè tra il '17 e il '18, il Piazzetta ne era già risalito da più di un lustro, essendovi stato tra il '3 e l'11: cosa aveva imparato in quegli anni?

Smistandola sul Gambarini, una certa inclinazione alla 'scena di genere', inclinazione che in lui tuttavia, quanto a libertà, andrà poi facendo, nei confronti dei bolognesi, molti passi indietro. Riprenderemo del resto questo problema, allorché nella trama dei rapporti Venezia-Lombardia, vedremo entrare la grande figura del Ceruti: qui, basti ricordare tale ascendenza e aggiungere come molto della natura aristocratica e quindi divertente di tale inclinazione lo spieghi il fatto che al Piazzetta non riuscì di raccogliere, nello stesso tempo, la spinta che pure gli avrebbe dovuto giungere, da parte della 'pittura di genere' più propriamente e autenticamente paesana.

A dare il metro di questa disposizione mentale, assai poco moderna, del Piazzetta, sarebbe sufficiente notare come, nel Crespi, egli non sia riuscito a raccogliere in nessun modo, la pur forte attitudine ritrattistica: l'Auto-ritratto' a disegno, datato 1735, che del Piazzetta è all'Alberтина, paragonato a quello che il Ghislandi s'era fatto non più di due anni prima, e che è alla Carrara (Cat. N° 90), non solo non versa come questo versa in Courbet o addirittura nella placcatura del primo Cézanne, ma scivola indietro verso i ritratti 'pososi' del seicento o, se va avanti, è per calare moralmente anche più in basso e dar cioè la mano all'indifferenza apparsa nei ritratti tiepoleschi. (E lasciamo stare il 'Gaspere Campo', dell'Accademia di Rovigo, che ove non si sapesse che è Piazzetta, quanto a situazione mentale, sembrerebbe di un pittore viaggiante tra Milano e Napoli, nel mezzo del secolo prima, e lasciamo pure anche la 'Giulia

Lama', che, eletta com'è di qualità pittoriche, non va molto più innanzi, quanto a seduzioni patetiche, di un Del Cairo o di un Cavallino: anzi). Ora che cosa si può e che cosa è lecito dedurre da questo, oltre la diversa statura morale? Io credo questo: che neppure il Piazzetta fu un verosimile punto di partenza per l'altro grande 'petit-mâitre' veneziano, Pietro Longhi: le cui origini dunque converrà ricercare in chi, a Venezia, avendo a lungo operato, non cessò poi, da Bergamo, di mandare, di tanto in tanto in laguna, i suoi capolavori: cioè il Ghislandi. E neppure, come si può pensare, in parità con Rosalba: poiché chiaramente il ritratto longhiano è di natura giudicante: in parità dunque, e se mai, col Ceruti.

Il discorso mi par così maturo perché sul Ceruti ci si cominci, appunto, a intrattenere: infatti, da un certo momento in avanti, cioè da circa la fine del secondo decennio, il Ceruti mostra di premere su Venezia, con forza fin maggiore di quella del Ghislandi.

Dalla data estrema, sulla quale avevamo lasciato il Galgario, cioè il 1733, iscritto nell' 'Autoritratto' della Carrara, dobbiamo ora ridiscendere di quasi un decennio: infatti il '24 è il primo anno da tener fermo e buono per lo studio del Ceruti, essendo questa la data che si legge sul rovescio del 'Fenaroli' (Cat. N° 115) /tavola 9/.

Purtroppo dalla Mostra dell'anno scorso in qua, niente s'è venuto ad aggiungere alla povertà di notizie in cui la figura del bresciano è rimasta, e, dunque, deve continuare a rimaner coinvolta: le due date 1734 e 1738, relative ai quadri sacri, portano pochi lumi o li portano, come vedremo, solo in una direzione polemica: forse, perché la paternità pare in ogni caso certa (a molti dubbi, infatti, continuano a dar adito le due Pale di Gandino), qualcosa può dire il '38, che è l'anno, appunto, delle Pale di Padova, soprattutto se, a quella data, si accosta il '37, con cui è segnato il 'Mendicante' della Racc. Bassi-Rathgeb (Cat. N° 132). Molto più a me pare invece dica la più antica delle quattro date, appunto il 1724, qualora, naturalmente, la si ponga in relazione con le succitate del '37 e del '38.

Anche nel caso del Ceruti, nulla più di cogliere, come in effetti si coglie, dentro le Pale di Padova, che sono appena un grado sopra il passabile, qualcosa di piazzettesco, per dedurre che, alla formazione del bresciano, sovrintese col Piazzetta, Venezia intera.

Ora, a parte il punto fermo rappresentato dal 'Fenaroli', se al tempo del suo saggio cerutiano del '35, il prof. Fiocco

non poteva disporre del 'Mendicante', datato 1737, reso, com'esso fu, di pubblica conoscenza dal proprietario solo nel '49, e se dunque per questo non gliene si può volere, come mai nella recentissima nota del '53, nella quale attribuiva e giustamente al Ceruti, gli affreschi di Palazzo Grassi, il pensiero della strana concomitanza di tali date e delle opere relative, non l'ha invitato a nuove conclusioni?

Accantoniamo, per un momento, i lavori di Gandino che, se proprio si vorrà, potranno farsi ricadere nella conclusione che si dovrà trarre circa i lavori di Padova: di positivo restano due fatti: che alla data 1724, dunque quattordici anni prima delle Pale padovane, con il 'Ritratto Fenaroli' e con quante opere, verosimilmente, gli si devono affiancare, il Ceruti mostra d'essersi pienamente indirizzato sulla via del Ghislandi, sulla via cioè del ritratto realista d'indagine sociale: secondo, che un anno prima di iniziar quei lavori, con il 'Mendicante' Bassi-Rathgeb e con le opere che, per eguale verosimiglianza, gli si devono affiancare, il Ceruti mostra d'aver già sviluppato quella sua partenza ritrattistica verso ciò che Roberto Longhi (1953) ha benissimo chiamato 'veduta più vasta delle cose umane', nella quale non saprei proprio in che modo il Piazzetta potrebbe trovar posto, se non quale spettatore 'non addetto ai lavori'.

Com'è, dunque, che all'atto di accettare, assai probabilmente per necessità di vita, la seconda commissione sacra, il Ceruti tira in causa proprio il Piazzetta?

Considerata la lunga, infallibile laicità della tradizione bergamasco-bresciana, lunga e infallibile al punto da generare il caso veramente esemplare, del Baschenis e del Ghislandi, religiosi ambedue in vita, e incapaci, in arte, di toccar di sacro (che se il Ghislandi, come il Tassi ci informa, ne toccò, lo fece, ancora non si sa come, ma sicuramente e solo in infanzia), conosciuta, dicevo, tale perenne e potente esclusività laica, le risposte da potersi onestamente dare, sarebbero due: ma il risultato delle Pale padovane, è invece, nella sua insolenza, così esplicito, da ridurle ad una sola: e cioè che il Ceruti, con meno incoscienza di quanto forse si è disposti a credere, afferrò quell'occasione per far la baja, tanto alla vecchia iconografia, quanto alla macchia chiaroscurale, non meno vecchia, del collega veneziano.

E chissà poi che la polemica, fra i due, data la non enorme distanza delle zone di lavoro, non fosse anche più stringente! Perché è dovere dir subito che del Piazzetta, nato nell'83, il Ceruti non doveva poi essere molto più giovane: così vien

da pensare che, per meglio dimostrare al collega veneziano, a quale mai incongruenza pervenisse la 'pittura di genere', tema verso il quale batteva il suo gran cuore lombardo, nella 'maniera macchiata', il Ceruti, per compromissione diretta, si disponesse a provargli a quale non minor incongruenza pervenisse la 'sicumera accademica' delle scene sacre di lui, Piazzetta, quando a realizzarle era uno che dai soggetti paesani era destinato a cavare e in parte aveva già cavato, la più grande epopea. O mi sbaglio? Ma allora ci si provi a dare una più plausibile spiegazione di simili cadute, nell'altrimenti logica carriera del Ceruti. E fossero state solo cadute! È che, dandosi al sacro, il Ceruti mostra di voler mutare, addirittura, i ferri del mestiere: e si dà a far la 'macchia': la quale, essendo nel frattempo divenuta, tra le mani del Piazzetta, come fin dal 1760 diceva Alessandro Longhi, 'soliva', in lui, naturalmente, diventa terracotta di scarto sul punto di cuocere, magari al sole.

Quanto ai soggetti di genere, è vero che, come abbiām già ricordato, il Piazzetta, sceso a Bologna, nel '3, li imparò dal Crespi, ma questo non toglie che, vedendoglieli uscire dallo studio, il Ceruti, che di popolo sapeva bene di essere il solo a capire, dovesse poco meno che infastidirsi.

Che dire, a questo punto, del 'sicuro contatto con il Tiepolo', cui il prof. Fiocco ritorna anche nella suddetta ultima noticina? Che se proprio egli vuol costringerci ad ammetterlo, dovrà prendere anche quello niente più che come baja, a tutto detrimento, s'intende, dell'accademia e della pompa di G. Battista: quando non ci si voglia inibire la spiegazione d'un fatto che, come il ciclo di Padernello, non mancherà molto a venire riconosciuto per quello che è: uno dei più grandi della pittura italiana. In effetti, per scrivere che il passaggio dalla desolazione dei quadri di Gandino (1734), a quella, del resto poco minore, dei quadri di Padova, è merito dei 'contatti col Tiepolo, Piazzetta e Pietro Longhi', bisognerebbe ignorare che, dieci anni prima di quei quadri, quando cioè il Longhi maggiore aveva appena 22 anni (e ogni buon studioso d'arte veneta sa, come, ancora nel '34 Pietro fosse in fase immatura) il Ceruti aveva dipinto un'opera come il 'Fenaroli': opera che se è meno perispicace dei contemporanei ritratti del Ghislandi, ha però un peso di materia, una tangibilità, non che maggiore di quella del Galgario (e già non mi par poco), addirittura ingombrante. Ove mai quel ritratto fosse pervenuto a Venezia, si può esser certi che, quanto a ingombro, non sarebbe stato

inferiore all' 'Après-diner à Ornans' di Courbet, al Salon parigino del '49.

Ma, con ogni probabilità, quel ritratto a Venezia non andò mai: il che non toglie tuttavia che altri, del Ceruti, potessero essere arrivati, sui barconi stipati, in Laguna: prima, s'intende, che in Laguna arrivasse lui, in persona, per mettersi a paragone e vincere di gran lunga, affrescando lo scalone di Palazzo Grassi, il confronto col Longhi; il Longhi, che, nel frattempo, era già diventato un vero pittore.

Ma dietro stimolo di chi, il Longhi era poi giunto a tanto, se a Venezia, la cultura andava pressochè tutta verso le insipienti feste della nuova accademia?

Già s'è detto della parte avuta nella sua formazione dal Ghislandi; prima di ricordare quella, anche preminente, avuta dal Ceruti, occorrerà cercar di chiarire la partenza del bresciano: infatti questa partenza è indispensabile a cogliere il riflesso che della sua personalità si diffonderà in Venezia.

Quella del Ceruti fu una partenza, che io vorrei chiamare per un più di umana pazienza nei confronti dell'indagine ghislandiana, 'pariniana'. La memorabile serie di capolavori che la Mostra milanese aveva radunato, era pervenuta, tra l'altro, a indicare e chiaramente, non solo l'intonazione di tale partenza, ma anche i punti d'appoggio reale: che si trovavano nelle sale ospitanti il Ghislandi, com'era tra il '10 e il '20.

Nella scarsità biografica del Ceruti, una magra segnalazione, com'è quella offerta dal 'Fenaroli' — 1724 — dà il credito storicamente sufficiente per aggettivare d'esatto quell'aggancio e per tentare, da quello in su, la ricostruzione di tutta quanta la carriera del pittore.

In effetti, il Ceruti fu forse il primo a capire a fondo il Ghislandi: primo, intendo, nei confronti del Bonomini che, partito ghislandiano, passerà poi, in relazione con l'analogo movimento del maestro, a sentir il Ceruti (e con risultati che, individuandosi, via via che quel passaggio si effettua, a me pare meritino d'esser cavati dal silenzio in cui tuttora riposano): e primo anche, naturalmente, nei confronti del Gualdi e del Raggi, i quali, accostatisi al maestro, quando costui era già sul finire, incominciaron bene per finir poi assai male, cioè nell'insipiente vacuità dell'accademia tiepolesca.

Quando si dice che il Ceruti fu il primo a capir a fondo il Ghislandi, si vuol anche dire che, poniamo, la Carriera (non essendo, infatti, il '24 anno buono per parlar già di Pietro

Longhi) ne aveva capito, sì, la totalità ritrattistica del mondo (e di questo s'era debitamente servita), ma non poi di quella totalità, la radice: che, come in tutti i lombardi, non posa sulla descrizione grafica o sull'esaltazione cromatica della realtà, ma affonda nella sua diretta concrezione materiale. Questo è tanto vero che Rosalba finisce col fare il ritratto a Watteau, che è molto, ma che è diverso dal presentire Courbet: come invece più volte, ci è accaduto di rammentare a proposito del paolotto bergamasco.

Quello che il Ceruti soprattutto afferra, è invece proprio il levarsi dei modelli ghislandiani, dalla materia, dall' 'impasto di colori attivo' (Angelini), in cui rimangono tuttavia coinvolti, come nella propria carne, e in cui esprimono, ma non più che per essere così pienamente sé stessi, la denuncia del loro stato umano e sociale.

Il viola in cui il testone del 'Fenaroli', cresce e ingombra, oltre a questo sta però anche a significare il limite massimo in cui al Ceruti era possibile avvicinarsi al Ghislandi: il quale Ghislandi, per più chiara coincidenza, proprio in quegli anni cominciava ad adire alle sue 'lacche inimitabili'. Di imitarle, non riuscì, con quell'opera, neppure al Ceruti. Senonché, già in quell'opera, il Ceruti riusciva a dimostrare di disporre d'una vitalità al sommo plebea e d'aver le sue radici affondate dentro gli strati più umili, quelli cioè nei quali l'uomo, per semplice piena di verità, è talmente vicino alla natura, da essere esso stesso non più che natura.

È d'uopo qui richiamare, ma non più che richiamare, per non ripetere quanto è già stato studiato e detto, in particolare dal Longhi, l'ambiente via via cresciuto, massime nel bresciano, della 'pittura di genere'² soprattutto dietro lo stimolo del «grottesco» del Todeschini: un ambiente che il Ceruti, a Brescia, poteva studiare nell'interesse delle sue intenzioni, più che nella qualità delle sue varie esecuzioni, ponendo, nel frattempo, il cuore sopra gli antichi e ben più grandi padri. Così, se non è lecito affermare che egli abbia visto qualche diretto originale del Caravaggio, lo è sicuramente il pensarlo, a lungo, meditante sul Foppa e sul Morretto: su tutto ciò che in loro, essendo plebeo, andava a premere direttamente verso la sua parte.

L'arcaico che è nel Ceruti, quando appunto dipinge il testone del 'Fenaroli', a me non altro sembra che il tema perennemente ricorrente nella tradizione lombarda: quello cioè, per cui, osservata dai regni dell'intelletto, la natura appare sempre un po' più antica: così come lo è il silenzioso

abbraccio tra antico e moderno, di cui vive il suo tempo maggiore.

Ma procediamo con ordine: richiamati, dopo gli avi, l'onda vagante dei 'pittori di genere' e l'infallibilità morale del Ghislandi, cioè l'iconografia di un mondo, senza difese e inoltre alla figura pressocché nuovo, e lo strumento di giudizio di un mondo molto difeso, ma per contro già corrotto, si son richiamati, e ciò che più preme 'in situ', i termini tra cui, effettivamente, il Ceruti prese le mosse, gli stessi sui quali poi s'andrà via via disponendo la sua grande carriera. L'inizio 'pariniano' starebbe dunque più dalla parte degli strumenti: la maturazione plebea, starebbe più dalla parte dell'iconografia. Questo se mai fosse possibile disgiungere l'operazione di un genio, così 'totalmente umano' (R. Longhi): disgiunzione alla quale, del resto, si doveva opporre in vita, e si oppone oggi a noi che lo studiamo, quel brusio che sembra percorrerla, come un fiume in calma piena, atavico moto che gli fa conoscere campi, uomini, paesi e casolari, con la naturalezza con cui appunto li conosce un corso d'acqua, che si distenda tra rive così lunghe e grandi. Si che, alla cima, quando negli affreschi di Palazzo Grassi, lui, il poeta senza paragoni più grande, della vita diseredata, è un'altra volta chiamato a rappresentare la società coltivata, quella che la vita tutta del tempo pareva disporre, riesce, ancora una volta stupendamente antico insieme che stupendamente moderno, a ricordarsi del proverbio degli avi: 'l'uomo propone e Dio dispone'.

La pietà del suo giudizio, in quel caso, diventa un punto irrecuperabile a ogni cultura di poi, equidistante dal Goya e dal Manzoni: più liberamente plebeo dell'uno, più carico d'affetti dell'altro.

Del resto, già all'inizio (l'identità della materia e del tono morale, che il Ceruti in questo senso, non ripeterà più, induce infatti ad accostare il presente inedito al 'Fenaroli'), la rappresentazione di questa 'Scena di famiglia' /*tav. 10*/, larga e vasta come una parete (o non sarà invece l'interno di una tenda di comici?), se non tace nessun vizio, non cela neppure nessun dolore. Ora, poiché essa sta attorno al '25, bisogna che anche i patiti d'arte veneta, si arrendano a riconoscere che, secondo esattamente aveva prospettato il Longhi, fu lui a insegnare ai 'petits-mâîtres' veneziani come far salire la scena, semplicemente borghese, che avevano imparato dal Crespi e dal Gambarini, alle soglie della denuncia, alle soglie cioè del Goya: e non viceversa. Proprio come s'è

qui sostenuto che fu il Ghislandi a fare da leva nella loro operazione ritrattistica.

Quello, però, che i veneti non riuscirono a imparargli, fu quel velo di dolore, che lo rese di loro tanto meno ricco in 'agudezas', quanto più colmo di eterni sensi e d'eternie verità.

Dovremo ora dire che quel velo di dolore, quei sensi, quelle verità, gli derivano dal fatto che, al punto in cui i veneziani descrivono, egli, da buon lombardo, 'impasta', cavando figure ed animali, piante e oggetti, stanze e paesi, dall'interno fondo della materia, per cui anche nel caso d'una società da giudicare, com'è quello degli affreschi di Palazzo Grassi, la crudeltà si vela d'un qualche amore, trovandosi, come egli si trova, ad onta di tutte le menzogne, davanti e tra mano, carne vera e vera storia, su cui non gli riesce di nascondere, con l'indignazione, un umano tremore?

Ma non fu solo la 'scena di genere', che il Ceruti insegnò ai veneziani, bensì anche il 'ritratto': e sia pure, in questo, su di un piano un poco inferiore nei confronti di quanto ai veneziani aveva insegnato e ancora andava insegnando il Ghislandi. In proposito molto dice ricordare che alcuni suoi capolavori, erano stati appunto sballottati e alcuni lo sono tuttora, tra i due Longhi, il Piazzetta, ovvero una non meglio precisata anonimità veneziana: molto dirà ora sapere che la presumibile consecuzione logica della sua carriera, porta vicino al '24, al tempo cioè in cui il Longhi era ancora in piena formazione, il tempo del 'Fenaroli', della 'Scena di famiglia' qui presentata e delle due tele già Ongania, giustamente rivendicategli da R. Longhi /*tavv.* 11, 12/, ritratti quali il 'Prelato' della National Gallery di Londra (ove continua a passare, appunto, per Piazzetta), la 'Giovinetta' della Carrara (Cat. N° 139), il 'Prelato' Morandotti (Cat. N° 126) e questa 'Signora', della mia raccolta /*tav.* 13/, di fronte alla quale il più bel Longhi, per interiore che sia, diventa esornativo, quei ritratti, insomma, che più direttamente, per qualità di materia, sembrano aver interessato il gusto dei veneziani: mentre sposta più avanti, in relazione alla personalissima forza degli affreschi di Palazzo Grassi, che una volta scoperti, ai veneti credo dovessero suscitare, come dirò più avanti, qualche paura oltre che qualche rimorso, ritratti quali il 'Gentiluomo di campagna' (Cat. N° 138), 'L'uomo dal berretto rosso' (Cat. N° 119), 'L'uomo col boccale' (Cat. N° 127) e lo 'Studioso' già Salvatore Romano (Cat. N° 131), quelli cioè che anche a noi oggi sembra che i veneti dovessero faticare a capire.

Gli è che in mezzo cade tutto lo svolgimento della carriera, che porterà il Ceruti a prendere un contatto sempre più dolorante, silenzioso e fondo, con la realtà com'è quando giunge a dimettere ogni superfluo: da rammentare in questo veramente il Caravaggio, e il Caravaggio solo. Aveva ragione il De Logu, allorché scriveva (1931):

‘Egli trova forse nella storia un solo esempio di lontana parentela ideale in Luigi Le Nain e più tardi in Chardin; e forse in Millet: almeno in questo che a lui basta, come a quegli altri, la verità ed umana simpatia per creare un’opera d’arte. Ma, italiano, il Ceruti, mi sembra più indipendente e meno letterato e sapiente del bel pittore francese’.

A intendere questo passaggio che, praticamente, significò il ricupero d’una umanità nuova, i veneti non erano, malgrado tutto, adatti: la grazia, cui sempre, anche nei casi più acuti, pervennero, non li lasciò adire alla disgrazia: a intenderlo fu invece ancora una volta un lombardo, e con uno scambio di parti, tanto naturale, quanto commovente. Infatti il Ghislandi, che aveva dato al Ceruti gli stimoli d’inizio, in extremis, e cioè all’incirca nell’ultimo decennio (tra il ’35 e il ’45) dà prove manifeste e profonde, di aver compreso che la materia, per un acquisto ancor maggiore d’umana coscienza, può oltre che denunciare, dolorare. Le ‘lacche inimitabili’ si spengono: e a spegnerle in un accordo che rasenta il monocromo, sono proprio le terre percorse e percorse, zappate e rizzappate del Ceruti.

Se dallo ‘Spazzacamino’ (Cat. N° 91), bellissimo, ma ancora ‘isprezzante’ e ‘capriccioso’ (Tassi), il Ghislandi può passare al ‘Contadino’ della Racc. Olcese (Cat. N° 104), o se dal ‘Prelato’ della Racc. di Palazzo Grassi (Cat. N° 84) può passare al ‘Domenicano’ della Racc. Steiner (Cat. N° 102), è solo perché vicino aveva già incominciato a dilatarsi la grande epopea popolare del bresciano.

Per tornare al ciclo di Palazzo Grassi, che è il punto in cui avevamo lasciato il Ceruti, pubblicando per la seconda volta quegli affreschi (la prima fu nel ’24 allorché li volle assegnare al Longhi) il prof. Fiocco, non fa cenno alcuno alla data: sarebbe stato invece sommamente utile conoscere se egli intendesse collegarli, come in parte il ragionamento lascia credere, al momento padovano: cioè sulla fine del quarto decennio. In questo caso, confortato del resto dall’anno d’edificazione del Palazzo, circa il 1740, la mia spiegazione dei lavori sacri, in chiave di beffa, riceverebbe un altro buon appoggio.

Ora, cosa sarà accaduto a Venezia, allorché quei lavori furono scoperti? Il Piazzetta che da 'solivo', stava per ridiventar 'scurista', dovè non più che scollar le spalle: ora mai quaranta e passa anni di attività, l'avevano completamente tagliato fuori da quegli eventi: le commissioni erano tante: il tempo per fermarsi a meditare, nullo: e gli allievi avevano già preso a dargli non che una, tutte due, e intere, le mani.

Il Tiepolo era tra i Gesuati e il Carmine.

La Carriera, di ritorno da Vienna, cominciava, pur in mezzo a molte regali commissioni, a sentirsi la vista appannata: ma occhi per vedere fino allo Scalone, ne dovè aver certamente. E che avrà detto lei che adoperava i pastelli, di fronte alla solidità, all'ingombro, di quella materia?

E cosa avrà detto il Longhi, che aveva incominciato a salire proprio in grazia dei primi esempi del Ceruti, di fronte a quella umanissima e inesorabile maturità? Come avrà tentato, se poi avrà tentato, di rapportare le sue 'scene minute', a quelle dimensioni?

Lasciato da parte l'altro Longhi, l'Alessandro, perché a quei tempi doveva contare sì e no otto anni, lasciato egualmente da parte, ma perché immeritevole, il Nazari che continuava a tradir più che poteva il suo primo maestro (cioè il Ghislandi), una domanda vien spontaneo formulare, e cioè se la Carriera e il Longhi — (degli altri, non appartenendo alla cultura in progresso, poco ci preme sapere) — avessero avuto oppure no conoscenza anche dell'altro e ben più grande lavoro del Ceruti. Ove la risposta potesse essere affermativa, non meno edificante sarebbe immaginare quali poteron essere le successive reazioni del bresciano: all'eventuale scandalo del Piazzetta e del Tiepolo, egli aveva già risposto con le beffe del '38: alle eventuali espressioni degli altri, poiché, sia pure meno coraggiosi, essi erano in qualche modo suoi compagni di viaggio, ameremmo credere che il Ceruti rispondesse continuando semplicemente a lavorare, a completare cioè quella specie di 'Sistina della nuova umanità' che, a compimento avvenuto, il Ciclo di Padernello sarebbe diventato³.

Citato questo ciclo, subito s'affaccia un altro particolare problema: particolare, intendo, dentro il problema generale dei rapporti tra Venezia e Lombardia: quello cioè che si origina dai memorabili sfondi delle tele di Padernello, e che pone il quesito delle trame allacciate con i primi vedutisti veneti.

Ma la questione non può essere vista che nell'insieme polifonico del ciclo stesso, che qui non è luogo ad affrontare.

Tuttavia è almeno d'obbligo ricordare che essa dovrà porsi in relazione con quanto in Lombardia, dagli sfondi, come già dissi (1953), del Salmeggia, prosegue di naturalismo paesano, anche dopo la violenta cavalcata del Magnasco. Il che non deve impedire di credere, come più d'un segno induce a ritenere, che il Ceruti, su questo punto, si sia posto in contatto di dipendenza coi veneti. Resta da aggiungere subito che anche il paesaggio, egli non lo vide, né per foga, né per fantasia: ma per profondamento nella sua veridica struttura.

Se mai il punto ove quel contatto più si legittima e per maggior precisione nel nome del Carlevaris, è quello delle figurine di cui i suoi sfondi son popolati: queste sì abbreviate, di tanto in tanto, con uno spirito di derivazione veneziana: ma anche su questo punto, non si dovrà dimenticare che tale abbreviatura, dietro il cavallo matto del Magnasco, era diventata pressoché universale.

Col Ceruti io starei sempre per una parte più di paese: non perché egli non avesse cultura di città, che anzi, ma per la manifesta rivoluzione che quella cultura poi innerva: rivoluzione del resto misurabile fin negli strumenti di lavoro che via via egli scelse e andò precisando.

Mi pare che, non venendo ad opporsi notizia alcuna, la commovente immagine che di lui ha proposto Roberto Longhi, resta ancora la più plausibile: 'ed è grato pensare — egli infatti scriveva — perché rientrerebbe veramente nel suo 'stile', che il Ceruti si fosse realmente provato in quegli 'inganni' murali ad affresco, di finte finestre aperte con le vilane affacciate; finti fienili, finte scale appoggiate, e simili divertimenti ancor oggi in uso in Lombardia...'. Ora chi tale immagine, misurandola sulla scala delle proprie categorie mentali, ritiene davvero troppo 'inferiore', si disponga a ricevere un altro grosso dispiacere, poiché dovremo, ora, parlare del Ceruti, nientemeno che quale 'pittor di vetro': fatto che come aristocrazia di materia, non che non essere più su di quella d'un 'pittor di villa', pare interamente coinvolgere anche quella.

Si poteva onestamente sospettare di incontrar un giorno il Ceruti, anche su questa strada che, per molti sensi, è certo al limite?

Conosciuta l'intensità con cui, valicate le Alpi, tale tecnica, tra il sei e il sette, si era diffusa nel bresciano, e conosciuta soprattutto la pienezza del plebeo del Ceruti, direi fin di sì. Quei vetri, comunque, oggi ci sono: non più

su, quanto a riduzione di materie preziose in materie consuete, d'una qualunque opera uscita dalla bottega d'un deco-decoratore di paese: ma alta di gradi e gradi, nell'umile potenza del vero. I due vetri sono, l'uno /tav. 15/ trepido quanto una Lucia, cui sia capitato in sorte di non avere non che ombrose tentazioni, neppure ombrosi pensieri: l'altro /tav. 16/, vero almeno quanto un Malavoglia, che abbia trovato la rovina, anziché sulle rive di Sicilia, su quelle erbose dell'Oglio.

Cose per la servitù delle grandi famiglie? Ovvero piccole memorie, immagini per clienti che non avevano soldi da commettergli un vero e proprio dipinto? Restino, per ora, a parlare i vetri: ulteriore segno, se ancora ve ne fosse bisogno, dell'attaccamento del più gran genio plebeo alla sua terra, ai suoi paesi, e ai loro strumenti.

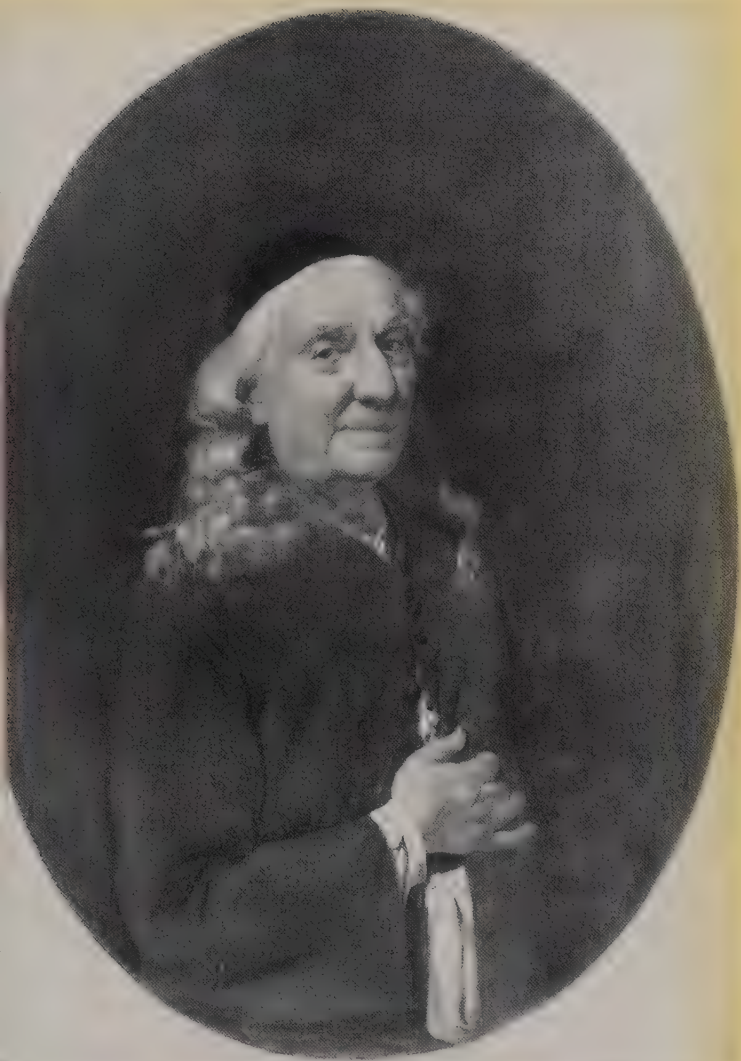
Perché ciò che, dinnanzi alle opere del Ceruti, soprattutto ferma, ciò che, fermando, nel suo grande silenzio, soprattutto strazia, come ferma e strazia, nel suo silenzio, la figura della madre, quella sola e non altre, è l'abbraccio sommerso, continuo e profondo (qualcosa che rammenta appunto l'identità della carne del figlio nella carne della madre) con cui l'immagine si alza dal fondo della materia, per in essa perpetuamente ricadere.

Erano, queste, cose che i veneti potevano intendere? Non direi: e questo è per lo meno tanto vero che, fatti alla mano, essi dimostrarono di non averli intesi. Ora è proprio da questo punto che, pur avendo molto offerto, la tradizione della 'realtà lombarda', si stacca per continuare sola e, giusto come le lacche del Ghislandi, 'inimitabile', la sua strada: in quella 'inimitabilità' è probabile stia tutto il peso di più umana e dolorosa solitudine che la coinvolse fin dal tempo in cui, tra Brescia, Bergamo e Milano, andò, per la prima volta formulandosi, nelle mani di Vincenzo Foppa e che l'avrebbe condotta, col Caravaggio, e la conduceva tuttavia a scavare le grandi fondazioni di tutta e intera la pittura moderna.

NOTE

¹ Per comodità di riferimenti, ove vi sia stata esposta, vicino a ciascuna opera, si è riportato il numero di Catalogo, relativo alla 'Mostra dei pittori della realtà in Lombardia'. Milano, Aprile-Luglio 1953.

² Alla Mostra Milanese, poiché essa intendeva tenersi a una ben precisa geografia, tale ambiente era rappresentato dal solo Cifrondi: tuttavia nel modo più pertinente, poiché il Cifrondi, se non il meglio, risulta certo, fra tutti quei pittori, il meno lepido. Studiando il Cifrondi non bisognerebbe dimenticare l'episodio dei due viaggi francesi: non per dedurne che il buon Antonio avesse potuto portare nelle sue valigie, che



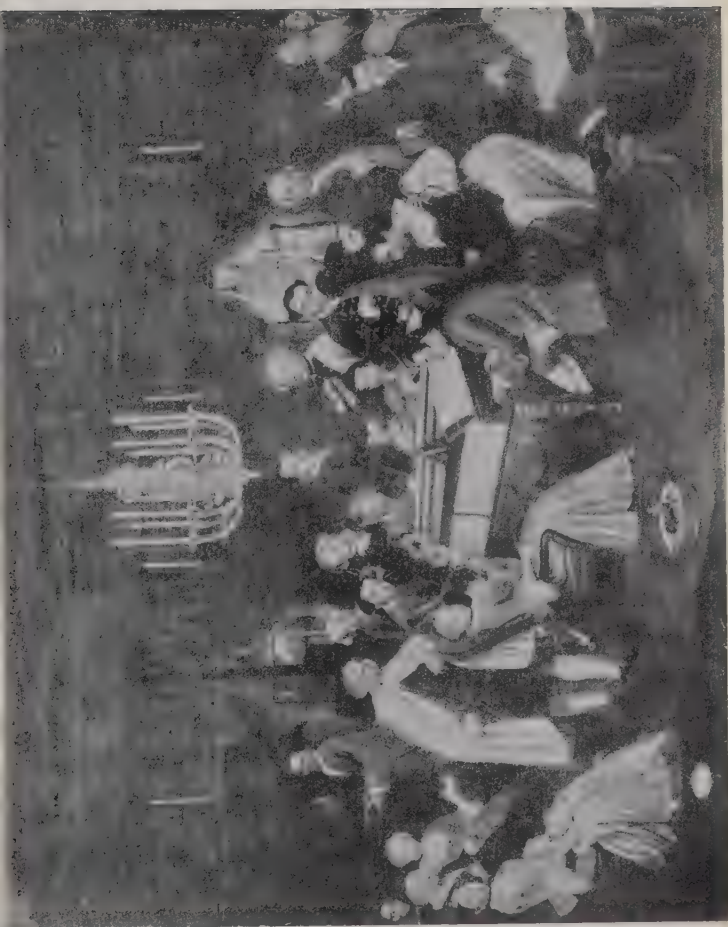
Ceruti: Ritratto di un Fenaroli

Corneto, Coll. Fenaroli



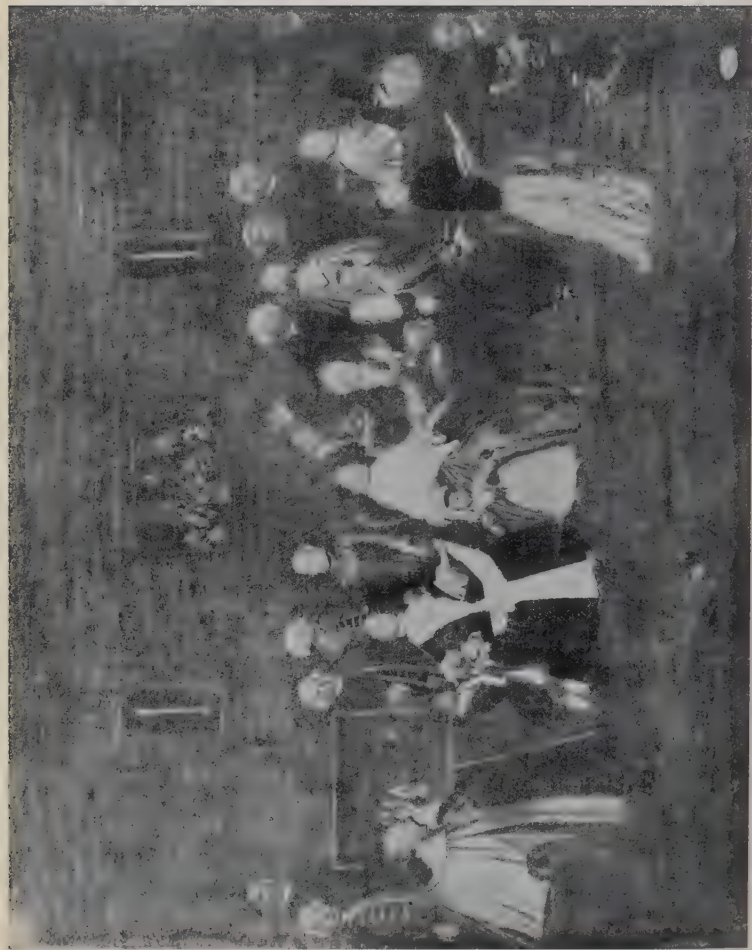
Fig. - G. Crivelli: "Scena di famiglia"

Collezione per la storia



II - G. Ceruti: 'Il concerto'

già a Venezia, racc. Ongania



12 - G. Ceruti: 'Ricevimento'

già a Venezia, racc. Ongania



- G. Ceruti: 'ritratto di signora'

Novate, racc. Testori





- G. Ceruti: 'ragazza' (pittura su vetro)

racc. privata



16 - G. Ceruti: 'vecchio' (pittura su te'ro)

racc. privata

io immagino sgangherate, addirittura un Le Nain, ma sicuramente che il Le Nain, in Francia, avesse visto e studiato, sì da poterne parlare, al ritorno, e a ragion veduta.

Poiché nel suo lungo girovagare, presumibilmente intorno all'85, il Cifrondi sostò per qualche tempo anche a Torino, esso può fornire qualche utile spiegazione all'apparire, colà, della 'pittura di genere': soprattutto, intendo, quella non indegna di memoria, del duo Olivero-Graneri.

³ Colgo l'occasione per pubblicare una grande tela del Ceruti [tavola 14] che, vi fosse o meno, in origine, collegata (le notizie gentilmente fornitemi dagli attuali proprietari non risalgono oltre il nostro secolo), certo si riporta benissimo al ciclo di Padernello: una tela che si vorrebbe chiamata 'Sera sulla piazza' o, per dar la mano a un ben noto capolavoro courbetiano: 'Ritorno dai campi'.

Un particolare che potrà avere, in futuro, qualche utilità, è emerso da un'osservazione attenta delle tele di quel ciclo, esperita durante l'allestimento della Mostra milanese e, dunque, a catalogo già in corso di stampa: infatti in basso, a sinistra, de 'Il Portaceste' (Cat. N° 158) si legge, quantunque in parte abrasa, la firma: 'Giam^{mo} An^{tonio}...': da completarsi con Ceruti, come ricomponendo i frammenti delle successive lettere, aveva già fatto il restauro cui l'opera era stata sottoposta in occasione della Mostra bresciana del '35.

Poiché nell'ambito di questo stesso ciclo, si comincia a veder ben chiara la presenza di allievi (e tuttavia in nessuna di quante a Milano vennero esposte, non sarà inutile affacciare la questione della vera e propria scuola che, attorno al Ceruti, andò, tra Bergamo e Brescia, creandosi: forse sarebbe più esatto dire che il Ceruti, raccogliendo quella tal disposizione alla 'pittura di genere', e togliendola, col suo esempio, dal compiacimento grottesco, tentò di indirizzarla verso responsabilità più umane. Che se nessuno toccò, neppur di lontano, il Ceruti, due o tre toccarono certo, una loro fisionomia. I nomi? Figuriamoci: naufragato nel nulla biografico, il maestro, salvatasi di lui, per pura forza di tradizione, giusto la memoria, chissà se mai di questi altri si riuscirà a recuperare, un giorno, il nome. Ma poiché la materia ha ragione di molteplici interessi, e poiché alcune fisionomie son degne, ci si potrà servire di nomi di comodo, scelti con l'oculattezza con cui, in casi simili, scegliere si deve. Che poi, morto lui, tutto questo non potesse durar molto a lungo, che uno di questi suoi imitatori, per esempio, diventi il Londonio com'è comunemente conosciuto (esistono infatti copie o variazioni dal Ceruti, sicuramente riferibili a lui), è cosa da vedersi in relazione alle più ampie vicende della storia e al fatto che, da quella storia, è sul punto di uscire chi preferisce dimenticare i teloni del Ceruti, lasciar cioè che molti di essi 'perduti e distrutti, ritornino stracci veri, nelle cucine e nelle stalle'.

ALESSANDRO PARRONCHI

SPARTACO CARLINI 1884-1949

DAL CEPPLO salcigno della pittura macchiaiola, che per sé solo non avrebbe prodotto che i frutti variopinti, sapidi e un po' stucchevoli di Mario Puccini, assai prima della morte di

Fattori (1908) s'innestarono rami di piante del tutto sconosciute da noi. Il seme del post-impressionismo importato da Müller, era naturalmente visto dal vecchio Fattori come una minaccia contro quel realismo (aggiungiamo pure per conto nostro 'minore') al quale abbreviando i termini il suo insegnamento s'era riportato costantemente. E molto più in là di Müller, fermo a una fotomeccanica registrazione della luce-colore impressionista, aveva superbamente sconfinato Nomellini, e la simpatica connessione della pennellata macchiaiola era con lui venuta a dilagare nei riflessi di un mare al tramonto. Ma insomma anche con Nomellini qualcosa aveva oltrepassato la cinta daziaria della chiusa provincia livornese, nonostante che dalle tentazioni del sogno fosse tradizionalmente preservata la natura degli artisti di qui.

Bisogna purtuttavia riconoscere che queste avvisaglie di zone più aperte agli spazi dell'immaginazione si svegliarono da noi in personalità dolorosamente mediocri. Sembrò mancare ad esse perfino quella vita clorotica ma suggestiva che, a Milano, dove un clima di cultura europea più diffusa le favoriva, doveva svilupparsi nelle emblematiche illustrazioni di Alberto Martini, precorritrici, più che del surrealismo, di Clerici. In Toscana i vari tentativi di analoghe aperture portavano inevitabilmente o all'amplificazione retorica che fu del naturalizzato toscano, insegnante all'Istituto di Belle Arti, Adolfo De Carolis, o al falso antico del primo Spadini e di Giovanni Costetti, o alla fumea niciana e d'annunziana dei cieli di Nomellini.

Pochi che tentassero di sottrarsi al peso della caparbietà provinciale e di aprirsi altri orizzonti, ma avanzando in profondità e consumandosi in finezza: in quella Toscana che non si riavrà veramente se non quando principierà a risuonare la voce di Soffici, ma da cui Modigliani dovrà andarsene per sempre; e, in seguito, dopo essere stata teatro delle battaglie futuriste, oltrepassata la guerra, concretatosi il fascismo, si avvierà a diventare la roccaforte del provincialismo pronto a difendersi abilmente a tratti di spirito da ogni assalto del nuovo, coronandosi in una serie di nomi pseudo illustri che vanno da Nomellini a Soffici appunto, a Carena a Romanelli ecc. con soltanto l'aspra eccezione di Rosai. Tornando indietro, ai primi del secolo dove eravamo, diremo che nelle cronache del tempo troviamo, a iniziare una seria divergenza dal riflusso post-macchiaiolo, solo Viani, Magri e Moses Levy, che si staccano sia da Müller sia da Gordigiani Eduardo, mentre prove di qualità più sicura fornisce per allora l'al-

lievo di quest'ultimo, Umberto Vittorini. Ma queste cronache, in gran parte orali, hanno trascurato di ricordarci il nome di un artista pisano che per quanto onorato in vita della stima anche dei dotti, ebbe un particolare modo di stare al mondo, così inconsistente, così affidato all'estro e al capriccio spirituale, da impedire che su di lui facessero 'mente storica' anche i conoscenti e gli amici che di scrivere storicamente di lui sarebbero stati capaci. E ora chi vuole informarsi su Spartaco Carlini legga la prefazione di Enrico Pea alla grande retrospettiva di sue opere allestita al teatro Verdi di Pisa nel giugno-luglio 1950, e scorra le edizioni pisane dei quotidiani toscani in occasione di quella mostra, e, un po' prima, della sua morte, avvenuta il 2 novembre del '49 in età di sessantacinque anni. Chi vuole ascoltare qualcuno dei mille aneddoti della sua vita domandi a Pisa ai molti che lo conobbero. Chi vuol sapere che artista fu, Spartaco Carlini, scorsa la presentazione di Carlo Hautman a una mostra tenuta alla Galleria d'Arte in Piazza Pitti nel febbraio-marzo 1946, segua pazientemente le poche tracce che ho potuto raccogliere, e se il tentativo di ricostruzione è solo parzialmente riuscito, a me lo addebiti.

*

Un Amedeo Lori pittore pisano si cita come iniziatore del Carlini all'attività artistica. Ma per quel che ci è dato di reperire sicuramente, la fantasia dell'artista ci sembra essere stata impressionata all'inizio da figurazioni del genere dei disegni di Gaetano Previati, e per esempio dalle illustrazioni per Poe che il pittore divisionista eseguì verso il 1890. Soggetti come 'La mano', 'Gli ippopotami', 'Il salto dalla nave' — fossero o meno conosciuti dal giovane artista pisano — hanno contato lo stesso, sia pure indirettamente, pel suo avvio. Non ci potremmo spiegare altrimenti il cambiamento di clima, lo spaesamento improvviso che le prime opere del Carlini segnano rispetto alla circostante pittura. Egli ha anche guardato fuori d'Italia, alla grafica di Rodin e soprattutto di Bourdelle. Ma più specialmente, attraverso Previati, ha risalito quel filone che dal simbolismo di Odilon Redon e di Félicien Rops è passato nel belga Charles Storms de's Gravesande, e nelle sue immagini di campagne desolate sotto il volo dei corvi; come pure nella filiforme cristallizzata linea di Jan Toorop, le cui 'Donne intente ad aggiustare le reti' e la cui 'Bambina sulla spiaggia', del 1899, sono un precedente innegabile dell'iniziale nervosismo disegnativo del nostro pittore.

Fu certamente il Carlini a spingere Viani verso Previati. E anche Viani prese a disegnare, col sistema della finta incisione, acutissimi disegni in cui s'enfiava l'atmosfera del divisionismo. Questa atmosfera in Carlini è meno greve, più respirabile. Egli lavora a pastello in tonalità basse, soffuse, che danno al suo soggetto l'eleganza decorativa di monocromi orientali. I soggetti: *Soffio sull'erba*, *Le anime del bosco*, *I lunatici*. E, tra i disegni: *Vaticinio*, *Danza vedovile*, *La vacca bizzarra*, *La madre amorosa*, studi questi ultimi, bellissimi, di animali. Egli è, oltre che disegnatore e pittore, scultore. Ma l'illustrazione, il disegno particolarmente lo attrae nel regno, pieno di inviti, dell'immaginazione. Rifiuta l'antico dei retori per un suo antico più difficile e raro, e per un moderno grottesco e deforme che però non si perde in evanescenze o si irrita in astrusità eccessive. La nascita in territorio macchiaiolo non si smentisce inizialmente nel punto dove il travaglio immaginativo ha scoccato una diversa scintilla, come in *Erinni* [tavola 17 a/], dove i due ignudi corpuscoli guizzano su una distesa lacustre che sa di landa maremmana. Una capacità innata lo porta a inserirsi nel novero dei deformatori caricaturali, che hanno per capostipite il Goya dei 'Capricci', derivato magari fino alle macchiette del Tricca. E certe più spinte e drammatiche giustapposizioni potrebbero suggerire il nome di Kubin. Si guardi 'Il tempo' [tavola 17 b/]. Dietro la clessidra che avanza ballonzolando si spinge tutta una folla di figure già mezzo disfatte dalla morte, un bimbo dalle braccia della madre si ritrae sotto il volo di un pipistrello, la morte stessa, dal passo slegato macabro, incede trionfale... Il senso di una concretezza formale non può disgiungersi dalla sua concezione disegnativa, ed è questa che serve d'esempio a Viani e gli suggerisce molto per tempo l'abbreviazione sintetica, il taglio delle sue figure.

*

Su Viani agirà anche, dieci anni più tardi, il richiamo all'arte primitiva che gli verrà dall'esempio intellettualistico della pittura di Alberto Magri. Carlini invece, e questo è un tratto che lo distingue spiritualmente, oltre a collocarsi storicamente per nascita in un'epoca anteriore a quella in cui si afferma, in alcuni dei più sottili artisti 'nuovi', il 'gusto per i primitivi', Carlini non partecipa a questo gusto. La sua inclinazione è, si è detto, per un antico raro e personale. E se avrà apprezzato, come ci hanno testimoniato, i bambini della 'Maledizione di Cam' di Benozzo Gozzoli e gli affreschi trecenteschi in Camposanto, certamente lo devono

avere entusiasmato i Sodoma e soprattutto i Beccafumi del presbiterio del Duomo, dove specialmente la tela con le 'Storie di Core Datan e Abiron' del cinquecentista senese può dirsi offrà quasi un archetipo della sua concezione del colore e della composizione, e la vera e propria convalida del suo stile ormai cosciente.

Carlini non accetterà il bagno di purificazione estetica che porta il gusto per l'arcaico, a lui sarà totalmente estraneo l'atteggiamento tra iniziatico e scolastico un po' immodesto che esso comporta. Per quanto fosse davvero unicamente e solo un artista, il tasto su cui premeva non era arte ma invece piuttosto disperata umanità. Frequentava l'ambiente anarchico versiliese, e fece parte della 'compagnia degli apuani' con a capo Ceccardo, per quanto c'è da credere che partecipasse piuttosto inattivamente alle gesta di quel manipolo di esaltati. Ebbe poi amico l'avv. Luigi Salvatori, massima personalità del partito socialista in Versilia. E fra le sue più belle illustrazioni è da ricordare quella eseguita per L'Avanti della Domenica (905): una 'Madre' /tavola 18 b/, le palpebre socchiuse sul pallido volto di peccatrice, tiene tra le braccia un rampollo non già umano ma darwinianamente scimmiesco. In un'altra illustrazione, 'Don Chisciotte che assale il gregge' /tavola 19 a/, tutte le figure son viste come ritagli di carta, e nulla più di questo grottesco che tocca uno stato di allucinazione che anticipa Klee, sembra descrivere più intensamente la fine di tutte le illusioni. In una terza /tavola 19 b/, 'Bimbe e bimbi' mocciosi, immagine di miseria, guardano angosciati. In primo piano un tacchino fa la ruota. Due teste a sinistra in alto ricordano nel taglio un particolare del 'Giudizio Universale' della Sistina, e l'intera composizione sembra svolgersi in clima — non estraneo al gusto di allora — di ripresa manieristica michelangiolesca.

Egli si sente figlio di un'età adulta, smaliziata, mentalmente spregiudicata, e si porta dietro la sua destrezza manuale come un retaggio inevitabile, del resto incomprensibile ai più. Da qui si spiega anche la forte impronta pessimistica del suo pensiero, il suo concepire l'uomo come un niente in confronto della natura.

*

L'esser rimasta la sua sensibilità colpita dal brutto, eccita in lui, che in certe espressioni paesistiche ci appare veramente lirico, una delle più potenti vene grottesche che nel nostro tempo si conoscano, se si terrà conto delle più autentiche immagini che egli ci dette, non delle molte che riappariranno

facili dalla sua matita negli anni più tardi. E si guardi 'L'uomo felice' /tavola 18 a/, dove lo sviluppo del lato animalesco deformante della figura umana è, prima di Kubin e di Grosz, stupendamente raggiunto.

C'è in Viani un amore per il brutto che riveste aspetto di tragedia sociale. C'è un gusto del risibile autoironico in Magri. Ma in Carlini c'è un vero e proprio baudelairiano *amour du difforme*, con radice naturalistica e positivistica, che lo porta a prediligere i fisicamente infelici: storpi, gobbi, nani e bagonghi, e si direbbero gnomi di favole nordiche, ma la complessione violentemente sanguigna ne rivela la razza diversa. Esopo sarà un suo mito e soggetto preferito, se per la sua vicinanza fisica agli animali sarà arrivato non a commuoverli come Orfeo, ma a farsi loro simile per intenderli e umanizzarli. Guide in questo regno gli sono naturalmente i due poeti dell'orrido e del fantastico, che tutti gli spiriti avvertiti di quegli anni in Italia frequentano: Poe e Baudelaire. E aggiungiamo: la vena grottesca di Gogol.

Quando lo spirito del Carlini s'è impresso di questa sostanza pessimistica invalsa nel pensiero tardo ottocentesco, può anche, girando una volta per le macchie infuocate di Tombolo con in testa un'idea di Darwin, deluso dei centauri edonistici alla Sartorio esemplificati su quello d'annunziano 'acro e bimembre, uomo fin quasi al pube, Stallone il resto dalla grossa coglia', rubare loro un ultimo nato, strappar lui alla natura il segreto della nascita dolorosa dell'uomo dall'animale, della creatura dal germe. È un attimo di creatività sublime sia pur con una sfumatura di granguignolesco, quello che ha saputo cogliere il momento essenziale della lotta dell'informe per diventar forma, del busto d'uomo che si libera dal tronco equino e, appena uomo, è a un tratto ripiegato dal peso della ragione in un ammasso di nervi, vizza epidermide, pura membratura, purissimo e stanco sviluppo sanguigno. È un profondo pensiero quello che ha saputo fare scendere su questa rapida mutazione il senso di una vecchiezza fatta di tutte le future sofferenze del mondo. Perché questo è il senso del 'Centaurino' del Carlini: non tanto il dolore dell'uomo che si libera dall'animale, quanto quello esistenziale del fanciullo-animale vecchio per tutti gli anni delle sue sofferenze future.

*

Fu subito un mito il 'Centaurino' del Carlini /tavole 20, 21/, mito di età positivistica a cui i primi anni del nuovo secolo avevano dato forma in virtù di una mirabile leggermente

granguignolesca intuizione creativa. E che era 'pelle e soltanto pelle' poteva suggerirlo Bistolfi. Ma Pea carezzava lungamente il modello in creta — che era suo, e durante l'ultima guerra gli hanno portato via — di questa piccola grande scultura. E Ungaretti, appena conosciuto, ne urlerà lodi commosse. E il grido passava di bocca in bocca, di questa scoperta. Ma gli anni corrono, l'uomo dimentica. E tempi più prossimi a noi di quel presumibile 1905-1907 in cui il 'Centaurino' del Carlini vide la luce, fanno spuntare a brucar l'erba della Versilia il capretto — cioè il Cavallino, di Dazzi.



Prima della guerra del '14, e in ragione anche soltanto di un'opera come questa, il Carlini si può dire prevalentemente scultore. Accanto al 'Centaurino', di cui esistevano probabilmente diverse ma conosciamo due sole versioni, la 'Donna col bambino' /*tavola 22 a, b/*, nella levigatissima forma, dimostra una scienza nel muovere i piani della scultura, una morbidezza nel distribuirsi anatomico del nudo, ch'è solo sfiorata dal sospetto di piacevolezza decorativa in cui è derivato il verismo scultorio dei Rubino e dei Trentacoste... È in realtà un gruppo molto sostenuto, di complesso e abilissimo movimento, che non scopre nuove zone ma è opera di mano eccezionale. Altro, delle sculture, non conosciamo, se non titoli: i Gemelli, Ercole putto coi serpenti, Donna incinta... E la fotografia di una Annunziata, tra due colonne tortili barocche e un volo d'angeli, con una colomba che le pispeglia all'orecchio e i segni già della gravidanza, che era forse la scultura intitolata: 'Mistero gaudioso', datata 1905.

Tutta l'attività del Carlini in questo periodo anteriore al '14 è improntata al carattere della visionarietà e scossa dal riso suscitato da effetti di grottesco.

Ne dovette essere documento dei più alti quel 'Giardino dei Re' che, dipinto nel '907, fu esposto alla VIII Biennale veneziana del 1909, e piacque. Così lo ha descritto Pea, che lo possedeva e lo ha perduto, insieme con l'originale del 'Centaurino', nell'ultima guerra. 'Fiaba e burla sociale. I Re, di più reami, giostravano com'è usanza nella Lotta Romana. Nudi, sì, ma con la corona d'oro sul capo: piccoli, panciuti ed un poco gnomi. Buffi, com'erano in lotta, i triestini fratelli Raicevic. Braccia coi muscoli palesi, e gambe ercoline nello sforzo di abbattersi l'un l'altro. L'erba della prateria, su cui avviene la guerra, è ancora vergine: «La verde aiuola che ci fa feroci». E, d'intorno, alberi in germo-

glio. E botri d'acqua sorgiva, dal cui fondo vengon su esili steli fioriti al sommo, in mezzo a cui sgusciano fuori pistilli strani di forma e di colore, dicono: che è primavera. Le Regine, sedute sulle poltrone, assistono disattente allo spettacolo. Le reali balie, fanno muovere i primi passi ai putti eredi, tenendoli ritti con le briglie allacciate sotto le ascelle. Ci sono anche i Ministri e il popolo. C'è anche il buffone? Non lo ricordo ma sugli alberi, corvi e merli, alternano il ridere col becco spalancato'.

Di questa forza inventiva resterà sempre traccia nel Carlini anche negli ultimi anni, quando tralasciando i dipinti affiderà le sue annotazioni ai taccuini. Egli che ha gusto di decoratore, studia attentamente la natura dei tessuti animali, la conformazione anatomica dei corpi. Le anomalie, deformità, mostruosità, gli incontri di nature diverse lo eccitano a segnare esattamente le suture delle ossa e della pelle, l'innervamento del sesso, l'innesto umano sul tronco animale. Mai che definendo tali elementi il suo segno, anche nell'appunto più rapido, riveli incertezza. Gruppi di muscoli, membrature architettoniche, mensole, zampe. Le membra umane nella loro funzione di parte ornamentale: piede, sostegno, oggetto, raccordo che mette in risalto il valore decorativo della struttura dell'uomo, o d'una pianta, d'uno strumento, d'una barca, d'un edificio. La scoperta del gròppo umano nel vegetale, lo studio delle caratteristiche fisionomiche razziali, l'eleganza di forme dei più svariati animali.

*

Spartaco Carlini metteva al servizio di questo gusto essenzialmente decorativo una sensibilità straordinaria. Possedeva una conoscenza da amatore-antiquario delle varie tecniche, in particolare della lavorazione del cuoio, fino agli estremi di una abilità artigianale ch'egli mai seppe né volle sfruttare. Ha fatto qualche decorazione per interno di navi, e a noi interesserebbe rintracciarne per vedere quanto i suoi schemi si sollevassero sul livello decorativo dei vari Gino o Carlo Coppedè. Ha restaurato dipinti, ma non sappiamo oggi, di fronte a documenti estremamente improbabili, decidere sul merito di questa attività secondaria.

Il fatto è ch'egli sapeva di essere un artista, per quanto fosse a momenti angosciosamente incerto, dubitoso, scontento sempre. E aveva dell'arte un'opinione altissima, astratta. Così si spiega la diversa natura delle opere che ha lasciato, e in particolare si spiegano, accanto alle decorazioni, alle

illustrazioni immaginose, alle sculture, i dipinti. Perché la scultura viene abbandonata dopo la prima guerra mondiale e l'attività prevalente del Carlini diviene d'allora in poi la pittura.

*

Ma, la pittura, era incominciata assai prima. E se nel suo insieme presenta aspetti strani e un po' sconcertanti, soprattutto ove ci si riferisca ai dipinti degli ultimi tempi — nature morte, riprese di soggetti sardi, progetti per vaste tele decorative — essa fornisce anche opere che per concezione, essenzialità e arditezza di linguaggio appaiono singolari.

Il pittore immaginoso ha raggiunto forse i suoi momenti più alti in alcuni studi dal vero che, sebbene tutt'altro che sicuramente databili, porremo entro il 1914, e forse soltanto entro il primo decennio del Novecento. Con questo argomento: che essi — che mai recano traccia di firma o di data — sembrano aver suggestionato, o aver al più accompagnato, quegli studi di paese che Viani eseguì intorno al 1905, quando andava in lui sneggiandosi il turgore disegnativo di De Carolis e l'impasto di colore nomelliniano ed egli cercava lungo i pontili della darsena viareggina una più fresca emozione. Sarà curioso studiare in Viani come l'esempio di Fattori si conciliasse allora — in forme di una certa saldezza costruttiva — con gli spiriti dei pittori di immaginosa retorica come quelli più su richiamati; ma è non meno interessante riscontrare come lo stesso dualismo si ponesse nel Carlini in forme, crediamo di distinguere, molto più intrinsecamente convinte. Carlini era partito verso un'arte d'immaginazione, e si era portato dietro Viani: diciamo che Carlini era partito perché non possiamo disconoscere ch'egli è in questo senso un inventore. In seguito daremo qualche dettaglio di quel mondo che può dirsi ben suo. Ma l'esigenza di toccar terra si era fatta anche sentire fortemente in lui ed era stata la ragione determinante del suo esser pittore.

*

Su questo esser pittore pesa certamente l'eredità macchiaiola.

Ma la ragione profonda di questa sua vocazione è stata Pisa, e l'amore che essa ha infuso in questo suo figlio nel quale dovevano lungamente imprimersi i deserti sognanti delle sue strade, piazze, lung'Arni, il suo cielo in cui gonfiano cumuli immoti. Nei paesaggi pisani del Carlini, come nelle pause più alte dell'Alcione, Dormono i monti pisani Coperti da

inerti Cumuli di vapore'. E, come nell'Arciviaggio di Giovanni Bellini, il cielo pisano è 'ricamato di nubi color guancie vergini mentre beve gli ultimi sorsi del sole'. E la visionarietà del Carlini è il fondo sul quale i volti della città imprimono la suggestione lunga del loro colore.

Domina nei paesaggi cittadini del Carlini il senso del tempo, delle ore che passano sulla città e sotto l'urgere nostalgico si fondono l'una nell'altra e, perdendo il tempo la consistenza del suo passare, si allungano o abbreviano creando illusioni e miraggi. Limitiamoci pure agli esempi più fermi: 'Piazza S. Nicola' /tavola 24/, colta in un momento in cui il cielo del primo pomeriggio si riflette sulla pietra lavata dal temporale. O 'Il riposo dei navicelli' /tavola 25/, un piccolo Boecklin rifatto 'sur nature', dove contro il cupo e romantico agglomerarsi delle case i barconi posano sull'acqua stagnante profondamente melmosa. O il 'Fosso', tutto preso nel roseo fulgore del cielo al tramonto in cui la lontananza rispetto al greto d'erba illuminato di luce radente prende una trasparenza arcana e i volumi sfumano assorbiti dalla luce.

Il Carlini ha inteso il modo di soffiare il colore sul fondo della preparazione in rosso, in una guisa che non riapparirà chiaramente che nella più tarda esperienza pittorica di Maruccci. E consideriamo in questo senso la ripresa del 'Don Chisciotte' dove le 'carte ritagliate' d'un tempo, sono diventate ombre che si muovono, sulle ombre fisse e limpide delle case.

*

C'è un periodo di invenzione felice nella vita del Carlini, in cui si assiste a un rinnovarsi di temi che in anni più tardi forniranno soggetti di frequente rielaborazione: ed è quello d'un viaggio in Sardegna fatto insieme con l'avv. Luigi Salvatori, in giro di propaganda socialista nell'isola. Questo viaggio fu fatto nel 1920, e dunque in quell'anno sono da collocarsi alcuni piccoli dipinti con soggetti di mercati, cerimonie religiose, cavalcate, di cui, stilisticamente, si possono distinguere abbastanza bene le prime impressioni dalle successive rielaborazioni.

La Sardegna appare al Carlini terra di bellezza favolosa. Lo colpiscono i costumi, i cavalli, i riti e le cerimonie che si svolgono in vista di rocciose insenature marine o nei selvaggi interni.

Vediamo questo 'Paese con cavaliere', in cui la luce che circola attorno alle figure prende una chiarezza quasi

lunare. Vediamo 'Presso la riva' /tavola 26 a/ dove nonostante le piccole dimensioni l'insieme prende un amplissimo ritmo compositivo e dove basta il fremito bianco del trealberi a dare senso di vastità al breve spicchio visibile dell'azzurra distesa. E vediamo il panoramico 'Paesaggio marino' /tavola 26 b/.

Di qui (oltre che, pei primj piani, da composizioni fattoriane come la 'Marcatura dei puledri') vengono le grandi composizioni marine di Viani, che ne sono riprese impetuose mantenute però volutamente su un andamento slegato, rapidodico. Di qui, forse in parte viene la solidità delle prossime piccole marine di Moses Levy, e, alla lontana, possono anche derivare le monumentali composizioni marine di Carrà. È questo un primissimo avvio, e nell'opera del Carlini invece, irretito nei suoi personali complessi, rimarrà senza esito, se le rielaborazioni che darà in seguito di queste 'scene sarde' saranno tutte svolte secondo la sua ultima maniera di pennellate lingueggiate e fluttuanti.

*

L'animazione al grottesco, specchio di una visione pessimistica del reale, penetra anche in queste zone più riposate e più liriche e si riflette sempre nel modo di trattare la figura umana. Di ritratti del Carlini non abbiamo trovato traccia. Ma le figure popolano le sue composizioni e hanno sempre aspetto allungato e quasi fatiscente, evocano gli zanni e le maschere spettrali di Giandomenico Tiepolo, i frati e i guitti del Magnasco, sono manti, palandrane di personaggi che passano su una scena investiti da una luce o assimilati all'ombra, più che figure della realtà. Tanto più sorprendono quando si muovono in cospetto di una realtà naturale intuita e resa pianamente e intensamente, come nella, remotissima nel tempo, 'Marina' /tavola 23 b/ sulle cui rive, prossimi a dissolversi, passeggiano fantasmi di monacelle simili a uccelli notturni abbagliati nella gran luce. E in un'altra 'Marina' /tavola 28 a/, che reca eccezionalmente la data 1920, altre monacelle sembrano invece gabbiani.

Il Carlini, che conserva la sua sensibilità di plastico, studia in abbozzi di composizioni più vaste la consistenza e il giuoco dei volumi nei corpi nudi dei bambini, delle donne. Ma si direbbe che in questo trattare il nudo sia una ripresa sottilmente, studiatamente accademica. Voli d'angeli che si richiamano al Piazzetta e al Tiepolo, figure di donne che si perdono in rifrazioni alla Millet, nei grandi pastelli nei quali ha intessuto la trama di composizioni più ambiziose.

Una più conseguente e studiata ricerca del movimento dei volumi è in pannelli a olio sul tipo del 'Bagno di putti' dove, segno di un'originalità che punta verso la stranezza, sembrano combinarsi insieme Magnasco e Cubismo. O nelle varie versioni della 'Festa di primavera' [tavola 29], dove l'ampio giro spaziale del paesaggio è sostenuto dalla forza compositiva delle figure dei primi piani ma anche dalla magica diffusione della luce che ci rammenta le atmosfere variabili di Goya.

*

Alle regate che si corrono in Pisa il 17 di Giugno, festa del Corpus Domini e giorno del patrono S. Ranieri, nel fremere e schioccare dei gonfaloni di seta 'sembra rivivere' lo splendore dei tempi passati... il Palio di Siena non ha mai avuto un pittore — come ha avuto un poeta, d'altra regione e d'altro temperamento che non sian quelli che attizzano i ripicchi e le lotte delle 'contrade'... —. Ma le regate di Pisa hanno avuto la loro sublimazione nelle tavole di compensato appena velate di colori da Spartaco Carlini, pittore della gloria municipale pisana non meno che artista perpetuamente insoddisfatto e inquieto e inappagato di sé. Nelle 'rievocazioni' del Carlini è sempre l'acume disegnativo che lo ha fatto annotatore sottilissimo — sulla scia di prime indagini fattoriane o di riproduzioni di Degas? — degli allenamenti dei cavalli e delle corse al prato degli Eccoli. Colti prima in impressioni fugaci, come quelle delle 'Corse al galoppo', o del 'Fantino' [tavola 28 b], dove contro ogni concezione dell'immagine primitivistica del cavallo è fermata l'elegante linea moderna del purosangue; poi sviluppati in composizioni più vaste — ma senza beninteso quella pervicacia, quel rigore, e quella grandezza, che avevano dato respiro compositivo e valore universale agli studi di Degas su questo che fu uno dei suoi temi fondamentali. Il Carlini si accontentò di superare appena il registro dei macchiaioli, aumentando l'assottigliarsi della linea e vaporare quasi della pasta del colore. Lo eccitava la 'mossa', il via della corsa, l'attimo ondeggiante di sbandamento che prende il fronte dei galoppatori al colpo di pistola, al salto del nastro. E le sue versioni del tema non mancano mai d'intuizione felice.

Con le regate, meno in alcuni felicissimi abbozzi, per esempio quello [tavola 27 b] ottenuto con tocchi di colore sul fondo scuro, si entra invece spesso sul piano della 'rievocazione storica'. Il tema si prestava, e anche lo spirito del Carlini spesso si prestava. Ha eseguito infatti, su ordinazione,

dipinti come 'La Cittadella', dove la finitezza dell'esecuzione non compensa dal sollevarsi, l'immagine, ad una vacuità che ha soltanto l'aspetto della grandezza.

*

La più tarda pittura del Carlini perde la sensibilità coloristica che l'aveva prima sostenuta, quasi una esasperata percezione del fenomeno figurativo la spinga a oltrepassare il punto in cui il colore è ancora materia emotiva, significante bellezza. E la sua visione ristagna in forme e colori oleografici, pur mantenendosi acuminato e conclusivo il disegno, e pur mantenendo, la composizione, senso di altezza visionaria. La pennellata è tutto un lingueggiare come di foglie di eucaliptus, con anche si può aggiungere la mancanza di ombra ferma e l'odore aromatico di quelle piante dei climi più torridi. Facciamo solo vedere, di questa maniera che è la sua ultima, il capolavoro: 'l'Esopo' /tavola 30/, dove forme animali e vegetali si fondono in un panico dilagare.

Gli ultimi tempi sono contrassegnati da un continuo enumerare sui taccuini i soggetti delle sue figurazioni, eseguite o soltanto progettate. Lunghe liste di titoli s'allineano, e una volta può trattarsi di un preparativo di mostra; ma la frequenza è tale di questi elenchi, da doverci per forza ricollegare un'intenzione di ricapitolazione ciclica, di riassunto. Accanto ai paesaggi di Pisa 'come mi piacerebbe', soggetti d'osservazione come 'il Pescatore di anguille', 'l'Oratore a cavallo', 'il Pittore sul mare', 'il Coloritore di conchiglie', 'il Cercatore di tartufi', 'l'Uomo che lava un maiale'. 'il Soffiatore di Bombole', 'il Negro con le fette del cocomero'; i soggetti animaleschi e fantastici come 'la Scimmia che giuoca al biliardo', 'i Nani che tagliano la coda al diavolo', 'il Nano che dà un lavativo al gatto', 'il Fachiro sospeso', Rodin e Darwin; e poi soggetti sacri e mitologici come 'l'Esopo', 'il S. Francesco che parla agli uccelli', 'il S. Antonio che parla ai pesci', 'il S. Martino che dona la veste'; e S. Lucia, S. Bona, S. Chiara; e poi Lesbiche, Tribadi, Prefiche; e soggetti lungamente vagheggiati come 'L'autunno opulento', 'Le chioccioline', 'Le carogne', 'Ossessione', 'L'Idolo barbaro', 'gli Amici del diavolo', 'Viaggio mistico'...

Si stringe in un ritmo ossessivo l'insieme di figurazioni simboliche che formano il mondo del pittore, in un asserragliarsi che la mano consegna a pochi tratti abbreviati, bizzi, a sgraffi e a sfaldature di matita dietro i quali sembra a

volte — maligno sospetto! — spuntare la grinta arida e la firma spadaccina di Enrico Sacchetti...

E la mente resta ormai incapace di dominarle.

*

Dovette esserci, a un certo punto, un trauma nella vita psichica e nello stesso sviluppo intellettuale dell'artista Carlini. Questo trauma, chi lo conobbe, lo fa coincidere con la guerra. 'Il suo spirito creativo' Pea lo dice 'forse, assassinato dalla guerra del 1914'. Fu la guerra, o altro che non sappiamo e non ci vogliamo spingere a indagare. Certo è che l'attività del Carlini, tra il '20 e il '30, diminuisce d'intensità ed egli si isola, si fa più restio a far conoscere il proprio lavoro. Riducendosi d'intensità il suo fantasticare, viene perdendosi anche l'asciuttezza stilistica che aveva contraddistinto i suoi saggi migliori, e lentamente la sua arte cede, si abbandona al sogno, si fa rievocatrice del passato, si sfalda in un fremiti formali coloriti di barbagli e morbidezze erotiche.

Al fondo della sua anima era una — non taciuta non dissimulata — paura della vita. Dovette essere il dramma di molti, in quella primavera del '15 in cui la Patria chiamava, e non ci si poteva sottrarre, e il fuoco interventista dei tempermanenti ricchi di sangue faceva vergognare chi nell'anima si sentiva languire all'idea di una morte che arrivava, nel secco sibilo, a distruggere il sogno. Il tremore s'arrestava nelle anime giovani, capaci, a quel bagno di terrore, di rinnovarsi. Faceva lago stagnante nei sensitivi, nei sognatori. Carlini non era un pusillanime, ma sentiva il non senso della tragedia che incombeva. Degli amici mai nessuno riuscì a vederlo, da quando nel '18 fu arruolato nei bersaglieri delle Brigate cremisi, in divisa militare. Sempre fuori ordinanza. Mentre s'aggirava, in procinto di partire per il fronte, nella stazione di Pisa, un ufficialetto si sentì in dovere di apostrofarlo: 'Dove vai tu, in quell'arnese?' La risposta fu: 'Alla guerra'. E bastò, per tutti quanti stavano intorno, a dare improvviso il senso della tragedia. Al fronte, fu il terrore animale di quelli che ad ogni costo volevano rifiutarsi a combattere, a risvegliarlo ad atti di valore, a un comportamento a volte eroico. Ritornava in licenza e subito rimessosi in borghese affrontava gli amici che lo aspettavano dietro il 'trincerone' del Pietromani, a più gradite battaglie, alle quali il suo spirito era sempre pronto, e dominava senza contrasti. 'Alla guerra non si muore mica! Muoiono quelli che in città finiscono sotto i tram!'. E il logorio delle ore riprendeva subito a scorrere. Al fronte fu richiesto, nella sua qualità di pit-

tore, di fare un ritratto del Bersagliere per un'anniversario dell'arma. Fece un Bersagliere di vedetta, nella notte, sotto un'incrociarsi di proiettori, un accendersi di fuochi. Piacque, ma, osservò il capitano: 'Vede, manca in questo quadro lo spirito del bersagliere'. Il Carlini se ne andò e tornò di lì a qualche tempo con un bersagliere dipinto con penne pendenti fino ai piedi, che incontrò il consenso entusiastico del capitano. 'Eh, l'avevo capito io che gli ci voleva un bersagliere da giardino!' fu il commento del pittore.

*

Cosa mai avvenisse nell'anima buona di Spartaco Carlini, e lo respingesse da una parte di creatore a un'altra di rievocatore nostalgico, forse non dovremo cercarlo in lui quanto nella circostante inguaribile malinconia distruttrice della provincia italiana, accentuata in una città il cui glorioso splendore ebbe tomba rapida più che in una disfatta navale nel destino che le allontanava irreparabilmente il mare, sua fonte di vita. Pisa era un paese dell'anima in cui più severamente — o grottescamente — meditare alla piccolezza e alla nullità dell'uomo in seno al creato, dominato com'è da forze malefiche, invadenti, che sempre avranno ragione di lui. E, da un certo momento in poi, anche per il Carlini la vita consiste nell'avvedersi che la vita fugge. E si piomba, a questo modo, nell'abulia. Si ha il senso che tutto è inutile. Ci si reca alla stazione e al bigliettaio che interroga si dice: 'Dammi un biglietto... per Pisa!'. L'orgoglio di non doversi vendere, di non assoggettarsi nemmeno alla disciplina del pane, di non sfruttare una qualità che è di sostanza spirituale, e deve rimaner pura, si mescola al senso delle possibilità irrimediabilmente sfumate. L'abilità artigianale domandava applicazione e commerciale spirito d'iniziativa. Ma 'con tutta questa dote' scrive Pea 'la fortuna economica del campare quotidiano, non gli ha mai sorriso. «Pezzi» di sicura antichità, che a lui conoscitore venivano in mano, dalla mano gli ricadevano, venduti come cose vili. E, se io, entrato in amicizia, lo rimproveravo, mi rispondeva: «Lo vedi, il nostro nemico?». Mi accennava l'orologio della torre affiancata al palazzo municipale difaccia, sull'altra sponda dell'Arno. «Lo vedi? Quando suona mezzogiorno, un quadro di Raffaello costa 2 lire». E se lo spingevo ad abbandonare Pisa per una città, che più aperta e più ricca, lo avrebbe capito e compensato, Carlini rideva: «Son venuti dall'America ad arricchire a Pisa... Il difetto è in me». L'abulia rasentava

il filosofo, rassegnato alla sorte di povero, che Dio gli aveva imposto nascendo'.

Così, per quanto il suo non fare abbia in parte l'aspetto di una leggenda, a lungo egli resta appoggiato alla spalletta dell'Arno e, a chi gli rimprovera la sua inattività, 'Non è facile dipingere tutti i giorni!' risponde. Si distacca dai contemporanei. 'Il Futurismo? L'ho inventato io!'. 'Carrà? Gli ho insegnato io'. Qualche amico gli fissa una tenue somma settimanale e gli prende dei lavori. Ma lui: 'Le mie cose non sono niente'. 'Non faccio niente'.

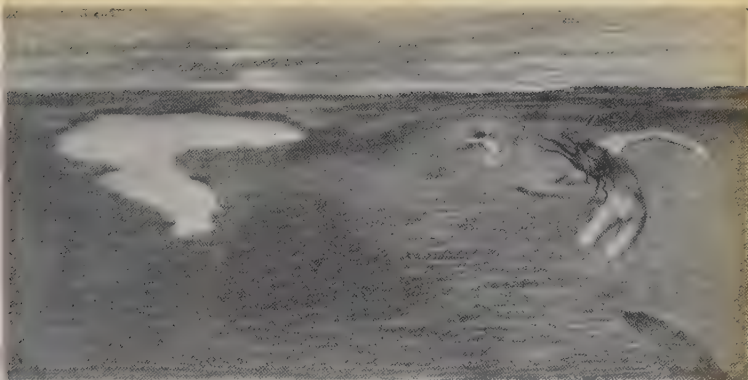
Una volta sente dire di Ranzoni che era un 'abulico', e improvvisamente si abbuia: ha l'impressione d'aver ascoltato la propria diagnosi? Oh vecchio sogno della provincia italiana, 'éternel voleur des énergies', un vero artista da te non guarirà mai interamente?

ANTOLOGIA DI ARTISTI:

Una 'Maddalena' di Lorenzo Costa.

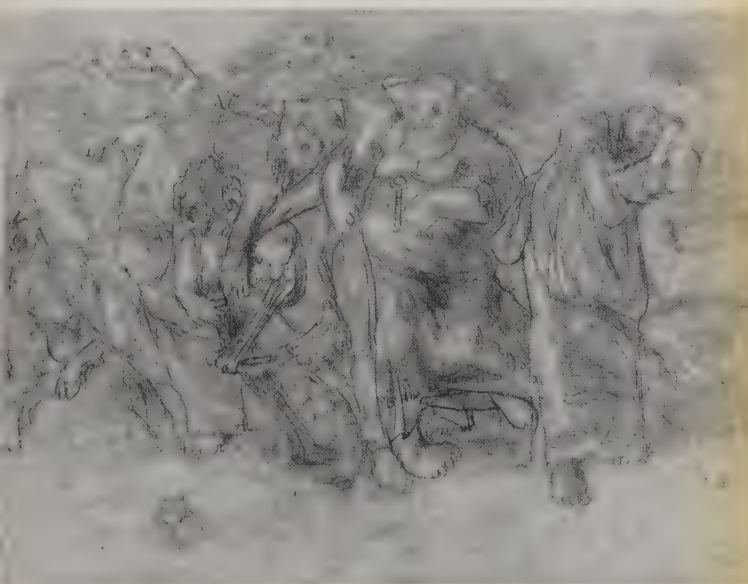
Fu nell'associare immediatamente l'immagine di questa 'Maddalena' ornata e distratta /*tavola 31*/ con altra che la memoria riteneva per simile (una 'Cleopatra' della Galleria Estense di Modena, che già avevo inteso restituire dal Longhi alla tarda attività mantovana di Lorenzo Costa)¹ che mi venne naturale di attribuirle al Costa stesso. I riscontri condotti a paragone mi hanno poi confortato nella prima idea. E se i colleghi e i lettori avranno la pazienza di verificare un poco quei riscontri nelle opere che segnan l'ultima fioritura dell'arte del maestro ferrarese, nel suo periodo di passaggio dalla corte dei Bentivoglio a quella dei Gonzaga, difficilmente credo mi debbano dar torto. Sorelle di questa Maddalena se ne troveranno a volontà, tanto per citare, nel 'Regno delle Muse' ora al Louvre, cui il Costa attese, ancora in Bologna, e per conto della famosa Isabella d'Este, durante tutta l'annata 1505; o nella 'Santa Cecilia che distribuisce i suoi averi ai poveri' nell'affresco del notissimo Oratorio bolognese, dipinto nel 1506; o in alcuni ritratti della prima epoca mantovana, probabilmente anteriori al 1510. Senza

¹ Vedila riprodotta in R. Pallucchini, *I Dipinti della Galleria Estense*, Roma, Cosmopolita 1945, alla figura 198; e vedine la scheda alla pag. 219, con proposta d'attribuzione alla bottega del Sodoma, 'se non proprio a lui stesso'.



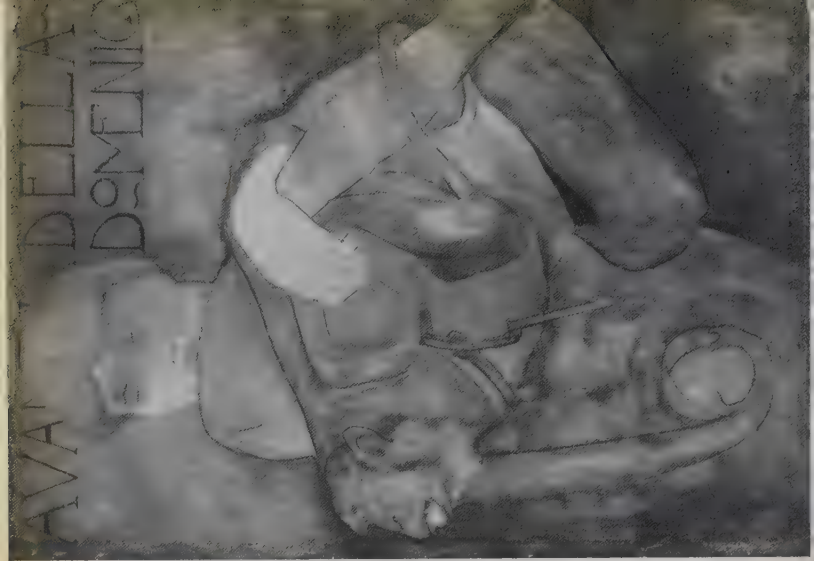
- Carlini: 'Erinni' (1902)

Lucca, propr. Enrico Pea



- Carlini: 'Il tempo'

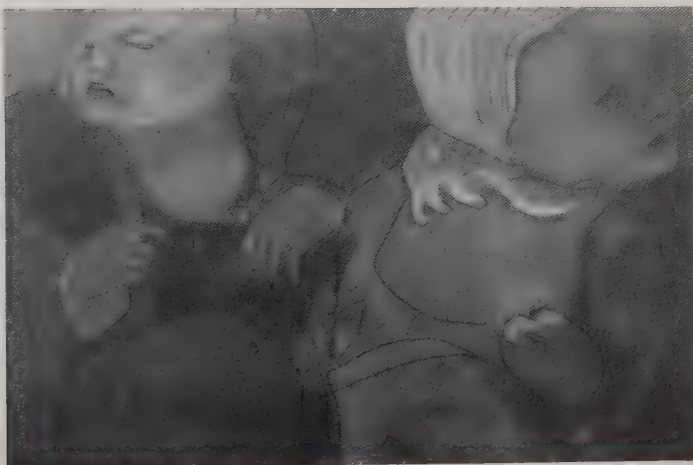
Lucca, propr. Enrico Pea





19 a - Carlini: 'Don Chisciotte' (1905)

Pisa, coll. Lucatti



19 b - Carlini: 'Bimbi' (1905)

Pisa, coll. Lucatti



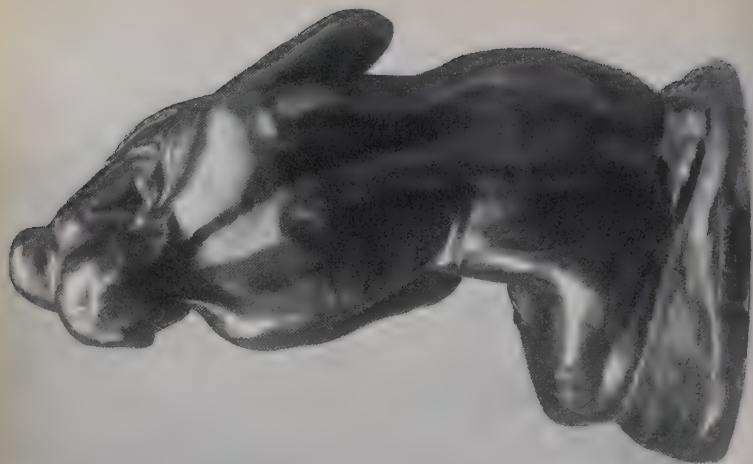
20 - Carlini: 'Centaurino' (1° stadio)

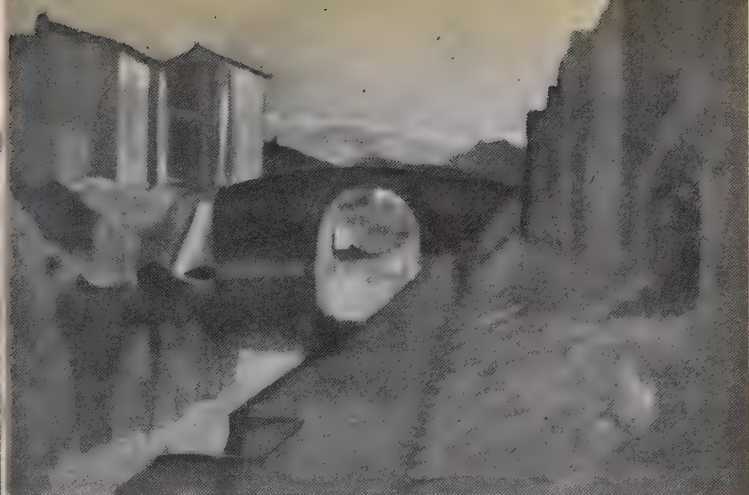
Pisa, coll. Lucatti



- Carlini: 'Centaurino' (2° stadio)

Pisa, coll. Lucatti





3 a - Carlini: 'Il ponte'

Lucca, coll. Galeotti



3 b - Carlini: 'Marina'

Lucca, coll. Galeotti



24 - Carlini: 'Piazza S. Nicola'

Lucca, coll. Galvotti



25 - Carlini: 'Il fosso dei navicelli'



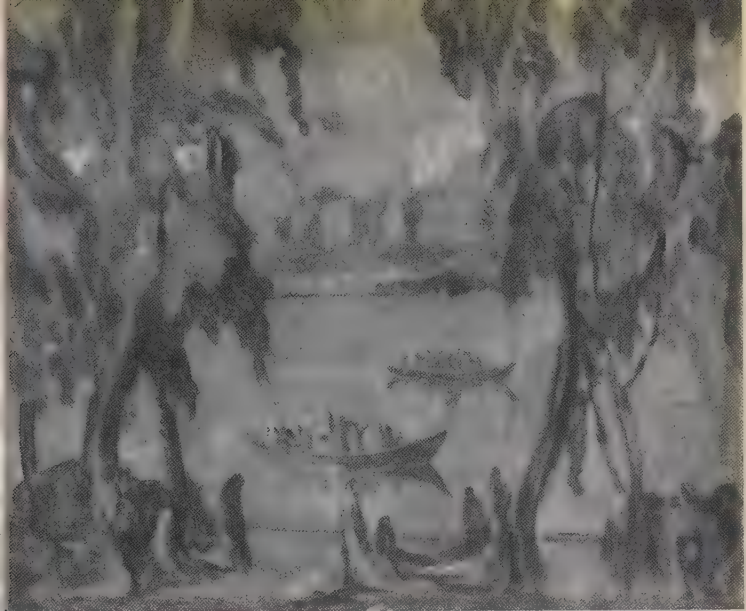
26 a - Carlini: 'Presso la riva'

Lucca, coll. Galeotti



26 b - Carlini: 'Paesaggio sardo'.

Pisa, coll. Mino Rossi



7 a - Carlini: 'L'Arno' (1920)

Pisa, coll. Lucatti



7 b - Carlini: 'La regata di S. Ranieri'

Lucca, coll. Galeotti



28 a - Carlini: 'Monache sulla riva' (1920)

Lucca, coll. Galeotti



28 b - Carlini: 'Fantino'

Firenze, propr. privata



29 - Carlini: 'Festa campestre'



30 - Carlino: 'Esopo'

Pisa, coll. Gentili



L. Costa: 'Maddalena'

racc. privata





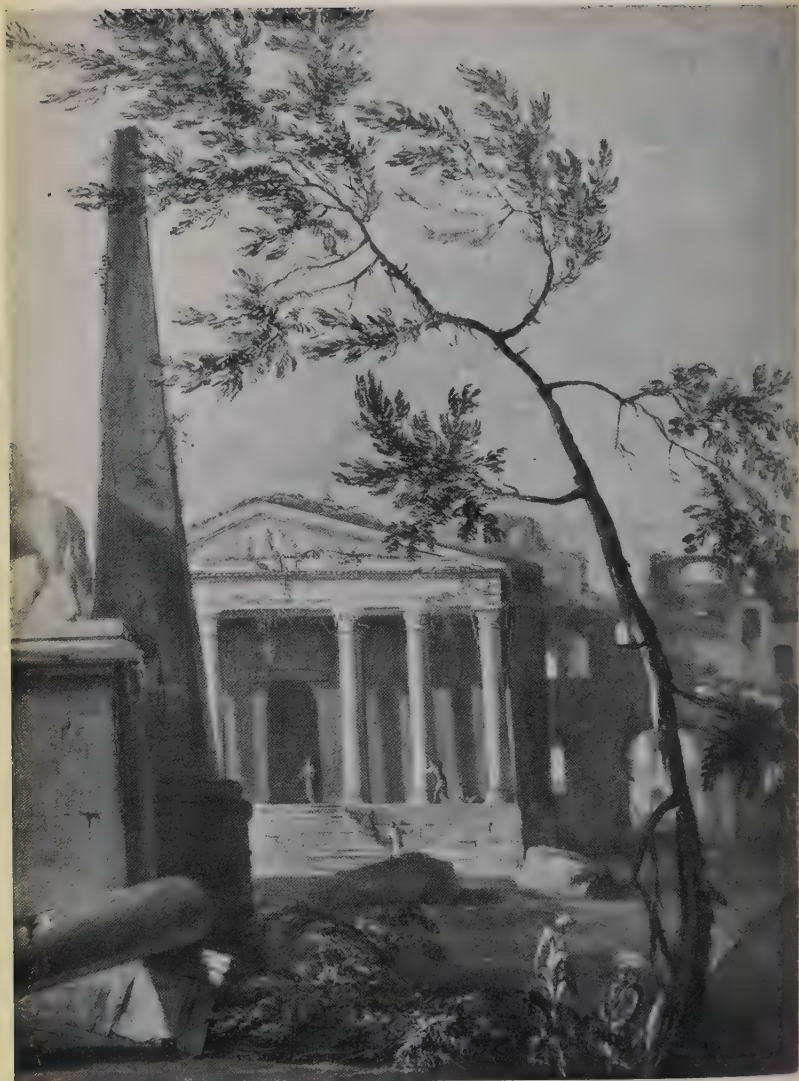
35 - Sebastiano Ricci: 'Sacrificio'





- Sebastiano Ricci: 'Rovine classiche con figure'

Padova, coll. privata



38 - Sebastiano Ricci?: 'Rovine classiche'

Venezia, coll. privata



39 a - Francesco Guardi?:
'San Giovanni Evangelista'

Belluno, Duomo



39 b - bottega dei Guardi:
'San' Andrea

Belluno, Duomo



40 - Ben Shan: 'Mogli di minatori'

Philadelphia, Museum of Art

voler spaccare il capello in quattro, è molto verosimile che il maestro eseguisse la sua Maddalena proprio intorno a questi anni. Par di vedere, in una simile opera, un prodotto tipico e abbastanza squisito d'un gusto, d'un ambiente. Corte dei Bentivoglio; ancor più, corte dei Gonzaga, dove Isabella aveva portato i sentimenti d'un umanesimo letterario, un po' fantastico e astrologante. Si può dire che, dopo le prime alternative di soggetto sacro e di soggetto profano che, con diversa lucidezza e filosofia, avevano allietato trenta anni prima le primavere di Firenze, questa emiliana e padana era la regione più propizia a una dolce e bizzarra sfumatura dei due elementi. Passati i tempi incredibilmente gagliardi e 'privati' della mitologia di Schifanoia, era tuttavia un gusto più moderato, di favole più educate e 'regolari' che diffondeva ora da Mantova la marchesana allieva del Guarini. Sono ben noti i suoi rapporti con alcuni grandi pittori del tempo; ed è ben nota la renitenza dimostrata da Leonardo e dal Giambellino a piegarsi al suo gusto, ed alla elaborazione quasi pedantemente letteraria che essa avrebbe voluto imporre a tutti i decoratori del suo 'studiolo'. In confronto a queste ripulse, e alla laboriosità quasi incredibile con cui si erano piegati ad eseguir le sue commissioni il Mantegna prima, poi il Perugino, il Costa non fa figura di personalità prepotente acconciandosi ad un'esecuzione pronta e diligente delle idee che gli aveva fatto pervenire in Bologna Isabella, ispirata dall'umanista Paride Ceresara. E non è detto, infatti, che un certo fastidio di rime obbligate e strascicanti, che una certa noia di favola un po' inutile non aleggi sulle tele mitologico-allegoriche del Costa. Si pensa, ammirando con la memoria, alla fantasia misteriosa di Giorgione che sta crescendo proprio in quel giro di tempo. Ma non è detto, neppure, che il pittore ferrarese fosse ormai destituito di qualità: tutt'altro. Insieme con alcuni ritratti e con qualche opera di dimensione breve, questa Maddalena è lì a provare il contrario. Il Costa sa trarvi acutamente partito proprio da quella crisi di sentimenti e di mezzi pittorici che segna il passaggio dalle ormai vecchie formule quattrocentesche alle grandi novità di ritmo e di colore che atteccheranno nell'arte la diversa umanità del Cinquecento. È una crisi che, salvo in alcuni toccati dalla grazia del genere d'un Raffaello o d'un Tiziano, non ha mancato di provocare difficoltà persino nel gran Giorgione. Ora il Costa, artista già anziano e formatissimo nel clima del secolo precedente, ha il merito di prolungare, almeno in certe occasioni, la sua vita attiva

*Una
'Maddalena'
di Lorenzo
Costa*

Una Maddalena
di Lorenzo Costa

d'artista anche in rapporto con le nuove idee che vanno propagandosi. Scriveva alcuni decenni sono Adolfo Venturi, con una certa brutalità d'origine ancor schiettamente positivista, che, anche per il ritratto di Battista Fiera, '... il Costa fece guardare di traverso il personaggio e gli torse alquanto il collo, come egli soleva fare...'; ma nella nostra Maddalena la torsione del collo e il guardare un po' torto mi sembra non debbano interpretarsi che come delicati residui di quella 'irregolarità' che il Longhi intese nel Costa fin dalla sua 'Officina Ferrarese'; e che, più pronunciata in un primo tempo per rapido riflesso delle bizzarrie di Filippino e dell'Aspertini, funziona ora più sommessamente, venando d'umore sottile una prima limpidezza vagamente classica, che non potrebbe mai aspirare, d'altra parte, alle altezze d'un Giorgione o d'un Raffaello. Vedrete così le arcate del ritmo trinciarsi sulle forme ancora memori della tornitura quattrocentesca con una specie di indipendenza, come slegate da un rapporto conseguente: s'inarca salendo una spalla, un'altra declina, ma come a diverso livello; il manicone replica le sue pieghe intorno a un braccio che non si sa bene di dove provenga. Finisce che il personaggio sta un po' scomodo, come un dolce manichino; appena seguito, forse, da un sorriso. Naturalmente risponde, a questo delicato inceppo nella soluzione formale, il corrispettivo della soluzione 'sentimentale' del soggetto. La Maddalena pentita e meditativa che indica i piaceri del mondo nel braccialetto ostentato, ma già per abbandono, e accosta a sé il vaso lacrimale, per scelta, non mostra infine più che una assorta distrazione. Il Costa non è fatto per i sentimenti primi, gli è negata la dolcezza profonda e semplice di Raffaello; e allora, non contento della dolcezza 'in minore' del rivale Francesco Francia, si compiace, elusivamente, di sfumature, alitando appena di mondanità questo volto di innocua cortigiana. Ritratto, non ritratto, chi potrà mai dirlo? Certo, anche il costume vi ha la sua parte; e quelle idee di ritmo che ritagliano spalle, volto, braccia, gesto, servono bene a inarcare la scriminatura sulla fronte, a ondulare fin l'ultima ciocca di capelli, e, soprattutto, a scrivere sullo scollo quel legaccio sottile che non butta ombre; o a tracciare, sulla chioma, le orbite d'un diadema posato con la squisitezza d'un farfallone vagante. Tanto che, retaggio forse di fantasia ferrarese, qualche cosa di vagamente orientale (come di chi ricordasse le mirabili ragnatele d'ornato dei ritratti di Gentile Bellini) o di nordico (come di chi già prevedesse, in qualche modo,

le sottigliezze di Lucas Cranach) ronza intorno a questa pur semplice, chiara figura di protoclassicismo cinquecentesco. Pensate che questa immagine precorre, per dirne una, tutti i ritratti 'ornati' di Bartolomeo Veneto, dove il costume è così prepotente da finire in divertimento principale dell'opera; mentre qui orna soltanto, con un grano di bizzarria. Un vero quadro, insomma, un'immagine viva di quell'umana fantasia, di quell'impastare delicatamente di sogni e d'umore le forme più quotidiane e più care che doveva avere, di lì a poco, un maestro sublime in Lodovico Ariosto. Vieni fatto di pensare, allora, che il poeta, già nel 1507, sussurrava alle orecchie attente e letteratissime della 'divina' Isabella il nome e la ventura di qualche sua Fiordiligi... Prima di chiudere, si aggiungerà qui, per inciso necessario, che, accanto ad alcuni ritratti 'ornati' decisamente costeschi, e in tutto concordanti con la nostra 'Maddalena', non trova posto invece il noto ritratto del Louvre che Adolfo Venturi, credo fantasticando, riteneva fosse ritratto d'Isabella (*Storia dell'Arte Italiana*, VII (III), fig. 597) e pensava dovesse essere quello che di lei eseguì il Costa nel 1508. Spero di dimostrare altra volta che quel ritratto straordinario è invece opera di un maestro ben altrimenti 'ornato', e diversamente capace di intendere l'umano segreto dei suoi modelli: il veneziano Lorenzo Lotto.

Una
'Maddalena'
di Lorenzo
Costa

Francesco Arcangeli

Qualche opera del Ligozzi.

Il nome di Jacopo Ligozzi veronese, pittore di etichetta alla corte granducale di Toscana tra il '500 e il '600, non è certo fra i più noti, né, per chi voglia informarsi in proposito, gioverà ricorrere al Venturi che resta ancora il testo più documentato e illustrato ma fatto apposta, sembra, per confondere le carte e scoraggiare ogni ulteriore contatto col disgraziato pittore.

Non che il Ligozzi sia la 'scoperta' da riscattare ai giudizi negativi di una critica malevola, tuttavia la sua persona pur di secondo piano, precipitata dalle lodi esagerate delle fonti antiche alla distratta approssimazione delle 'Storie' e delle Enciclopedie recenti, merita un'attenzione particolare, forse più nel campo della storia del costume che in quello dell'arte, quale interprete fedelissima delle pretese artistiche delle piccole corti italiane di fine '500.

Qualche
opera
del Ligozzi

Infatti nel sofisticatissimo artigianato del Ligozzi dettato dalle esigenze minute di un'etichetta preziosa e bigotta (miniature e copie, ricami per la granduchessa e disegni per le Pietre Dure, piccoli quadri per la devozione privata delle Altezze Serenissime e gelidi ritratti di etichetta), e nel grande formato dei quadri di devozione e di storia, si riflette continuamente un'eleganza estenuata, un orgoglio quasi insostenibile velato appena da una mortificazione segreta, quell'aria greve insomma che doveva pesare sulle piccole corti di fine '500 dove il disagio della potenza in crisi e i primi scrupoli del momento controriformista, intaccavano appena il sussiego compassato di un'etichetta sostenutissima.

Purtroppo il Ligozzi non fu sempre in grado di mantenere a un sufficiente livello qualitativo la trascrizione in figura di questo mondo capzioso, di questo momento difficilissimo, senza cadere in una compunzione devota poco convinta o in un discorso troppo aspro e sgradito; specialmente quando le sue modeste possibilità si trovarono legate sia alle richieste troppo impegnative della Controriforma, sempre pronta a ritirare il nihil obstat per ogni infrazione alle sue regole severissime, sia alle pretese troppo invadenti dei Granduchi che, come nel caso di Cristina, si permettevano addirittura di consigliare al pittore ritocchi e modificazioni ai suoi quadri.

Tuttavia a legger bene la sua faticosa vicenda artistica e a saper isolare i momenti più felici della sua attività, limitati tra lo scadere del '500 e l'aprirsi del secolo nuovo, il Ligozzi presenta di sorpresa qualche pezzo veramente felice.

Per esempio con questo 'Sogno di Giacobbe' /tavola 32 a/ che a San Giovannino degli Scolopi a Firenze, fiancheggia, insieme con la 'Caduta di Lucifero' /tavola 32 b/, una tela più tarda del Ligozzi stesso, il pittore dovette contentare anche gli intransigenti desideri dei suoi difficilissimi committenti (la chiesa era passata da poco ai Gesuiti) per quella mortificazione rassegnata, per quella tristezza quasi consapevole di una colpa che è il frutto più suggestivo del momento controriformista quando riesce a evitare una compunzione forzata o un abbandono insincero.

Nel difficile spazio allungato, il Ligozzi, rinunciando finalmente ai suoi prediletti e pericolosi equilibri, snoda le rade figure impegnate in un discorso sommerso, fatto solo di gesti compunti e castissimi. La luce che investe da sinistra il quadro secondo quei principî caravaggeschi che il Ligozzi poteva avere appreso magari per sentito dire (i laterali sono

databili verso gli ultimissimi anni del '500), incide poi sulle figure in maniera niente affatto ortodossa, ma come una sorta di irreale sottolineatura luminosa che mette in evidenza la figura fragile dell'angelo a destra o gli strappi capricciosi di bianco sulle vesti e sulle ali, ma sfiora appena, in superficie, il sonno triste e compunto di Giacobbe.

*Qualche
opera
del Ligozzi*

Questa divagazione personale sul tema luministico con cui il Ligozzi, nei casi migliori, risolse originalmente un problema che non intese mai nel senso giusto, viene portata alle estreme conseguenze nella 'Presa di Nicopoli' /tavola 33/ (1606), dipinta, accanto al 'Ritorno da Lepanto' (1604) /tavola 34/, per due riquadri del ricchissimo soffitto della chiesa dei Cavalieri a Pisa.

Sull'intreccio manierato dei combattenti e sul gruppo serrato dei prigionieri, la luce batte a tasselli, a lame, a sprazzi inquadrando in pieno il guerriero al centro che combatte a passo di danza, o toccando, con incidenza più 'drammatica', i duelli da torneo dove le lame non scenderanno mai a ferire.

Una sorta insomma di balletto, mimato su una scena profonda, chiusa dal fondale delle mura nere, illuminate di striscio, dal bagliore irreale di un incendio.

Anche nel 'Ritorno da Lepanto', il Ligozzi rinuncia alla trama fluida e coerente del racconto toscano che, sempre ai Cavalieri, celebra, con i quadri dell'Empoli, del Cigoli e di Cristofano Allori, le altre glorie dell'Ordine, ma preferisce inseguire il disegno sottile dei profili delle navi, quasi enormi gabbie grottesche, dopo aver proposto, con effetto scenografico, l'uscita in primo piano del cavaliere sul cavallo bianco.

Un racconto particolarmente adatto alle possibilità del Ligozzi migliore (come non immaginare, anche se mancano documenti in proposito, la sua presenza accanto al Buontalenti, scenografo ufficiale, nelle feste di corte?) tanto che egli osa tradurre agevolmente un soggetto umile come le storie di san Francesco per il chiostro di Ognissanti (1600) in favole sceniche, in leggende cavalleresche proprio quando la narrativa toscana, dalle pareti degli altri chiostri fiorentini, dialogava alla buona, sullo sfondo di un ben conosciuto angolo della città o di un paesaggio di campagna appena fuori porta, coi fedeli rinnovati.

Mina Bacci

A P P U N T I

Il Caravaggio e la 'patria' del Priore della Consolazione.

Nella sua recensione (in 'Burlington Magazine', 1953, Giugno) al mio 'Caravaggio', D. Mahon, fra i tanti rimproveri grossi e piccini, mi rivolge anche quello di aver accettato senza più, dal codice fiorentino delle vite manciniane, la lezione 'Siviglia' (invece di quella di 'Sicilia' del codice Marciano) nel passo relativo ai dipinti che il Caravaggio, in una sua convalescenza all'Ospedale della Consolazione avrebbe dipinto per il Priore; e che questi si sarebbe poi portati in 'patria' — Sicilia o Siviglia che fosse. Il Mahon pure ammettendo una certa maggiore autorevolezza nel codice Palatino di Firenze (il cui testo fu pubblicato nel numero 17 di questa rivista dal mio allievo John Clark) trova che io abbia galoppato troppo nell'accettare quella lezione; e, sebbene non lo dica esplicitamente, pensa probabilmente che ciò sia stato perché poteva farmi gioco di vedere assai presto dipinti del maestro nella culla futura del Velázquez. Un cattivo esempio di filologia che neppure il mio discepolo aveva accettato.

E perché è questo ultimo appunto che, ove fosse giusto, mi potrebbe particolarmente addolorare, procurerò di spiegare al Mahon che a farmi decisamente optare per la lezione 'Siviglia' non è stata soltanto la maggiore autorità del codice marciano, e neppure il desiderio di spedire per tempo a Siviglia quadri del maestro, ma anche un'altra ragione.

Ai giorni cui si riferisce il fatto (e del resto, salvo rarissime infrazioni, fin dall'antichità latina) 'patria' sta da noi per 'luogo natale' quanto si voglia piccolo, non per 'nazione' e neppure per 'regione'.

Non occorre io rammenti al Mahon che la Chiesa di San Luigi dove il Caravaggio, nell'ultimo decennio del Cinquecento, pose i suoi celebri dipinti, era la chiesa 'della Nazione Francese', non della 'patria francese'. Ma sfogliamo anche il biografo dei pittori di quel tempo, Giovanni Baglione. Ecco 'Antonio Tempesta [che] diedesi al disegno e alla pittura in Firenze sua patria', mentre Raffaello Guidi è detto 'di nazione toscano'; ecco l'Ammannati fiorentino condurre opere 'nella sua patria [Firenze] e in Pisa' mentre Lattanzio Bolognese 'fu consigliato che a Bologna sua patria se ne tornasse'; ecco 'Francesco detto dalla sua Patria il Volterra'; ecco Giacomo del Duca 'siciliano [di nazione]... chiamato a Palermo sua Patria', e 'Rosato Rosati' ritirarsi 'dopo alcun tempo alla sua patria di Macerata'; ecco il Mazzucchelli che 'dalla sua patria ch'era vicino a Milano, Moranzone cognominossi'; e che, dopo essere stato qualche tempo a Roma, 'ritornossene alla sua patria ed indi a Milano'. Nella Vita del Passignano, che torna a morire a Passignano, è persino la definizione esplicita del vocabolo: 'Molti hanno amato la sua patria e benché altrove abbiano menato la lor vita: hanno poi voluto nel luogo ove son nati, raccorre il fine de' loro giorni'.

Non è il caso di dilatarsi fuori del settore cronologico che ci riguarda. Mi limito a rammentare che anche nel Seicento più inoltrato il Bellori, nella sua 'Vita di Guido Reni' (a c. 75 del codice di Rouen) ha occasione di osservare che 'circa li prezzi si puol dire, ch'egli remunerasse la Pittura, non solo nella Patria, e nella Lombardia, ma ancora in tutta l'Italia'.

Ad altri il compito di appurare se, nella nostra lingua, l'estensione più tarda del significato di 'patria' a quello di 'nazione', non sia per caso indotta dai nuovi sensi illuministici e rivoluzionari del Settecento, e se la fonte ufficiale da cui proviene tra noi il capovolgimento comune

all'Ottocento non sia per avventura nei primi versi della Marsigliese *Il Caravaggio e la 'patria'* ('Allons enfants, de la patrie' ecc.). *del Priore della Consolazione*

Al mio fine le citazioni prodotte sembrano sufficienti per dimostrare che, almeno per il Seicento, l'apposizione di 'patria' a un nome di luogo, conviene soltanto al 'luogo natale' della persona di cui si parla; e perciò nel passo manciniano può stare soltanto con *Siviglia* non con *Sicilia*.

Di qui è anzi un altro riflesso rilevante per l'autorevolezza dell'esemplare fiorentino del Mancini in confronto agli altri codici; e la certezza che, abbiano o no fruttato più tardi, opere giovanili del Caravaggio giunsero assai per tempo nella città andalusa 'patria' del Priore della Consolazione; e, più tardi, di Diego Velázquez.

Roberto Longhi

Note per la Mostra di Belluno.

A noi è sembrata una mostra assai bella, per allestimento e per scelta di opere; del genere che la provincia italiana dovrebbe cercar di promuovere, per la conoscenza e il ripristino di un patrimonio artistico ancora ricchissimo, nonostante le dispersioni d'ogni genere. Continua una tradizione di utilissime mostre bellunesi, che sono state nutrite dal consiglio d'un manipolo di studiosi, che va dal Fiocco al Pallucchini, dal Coletti al Moschini (senza contare quelli che non vi hanno avuto parte diretta) e cresciute sul tronco robusto e intenso della loro attività di specialisti; e traggono poi il loro ultimo e concreto carattere dall'opera intelligente ed esatta del giovane Francesco Valcanover. Abbiamo avuto dunque, nella raccolta delle opere e nel lavoro critico adunato nel bel catalogo, una base certa per far progredire le nostre conoscenze; e chiediamo venia agli specialisti se, per una volta, abbiamo l'ardire di interferire nella loro attività con qualche nostra impressione. Essi saranno certo in grado, se vi ravviseranno una qualche proposta plausibile, di portarla a compimento più certo; restando fermo per me che se qualche risultato è qui raggiunto, esso è in gran parte dovuto al ricordo di un circostanziatissimo corso di pittura veneziana settecentesca, tenuto da Rodolfo Pallucchini all'Università di Bologna, con grande utilità per gli ascoltatori¹.

Se volessimo parlare di una tradizione o di un carattere specificamente bellunesi, presente nel complesso di opere esposte, non affronteremmo una facile impresa; o forse dovremmo parlare di una linea minore; che dai paesaggi più robusti e malinconici di Marco Ricci si trasmette alla sodezza rapida e pronta, ma un po' monotona, di quelli dello Zais — un pittore ben presente nella sua attività di arcade rustico e saporoso — e ai buoni bozzetti del Diziani, imitatore un po' noioso di Sebastiano Ricci nelle tele di dimensione, ma, soprattutto in certe scene dell'Apocalisse abbozzate per la Scuola di San Giovanni Evangelista a Venezia, poco dopo il 1760, quasi parallelo, pure assai in minore, al giovane Goya. Ci resterebbe, di questa linea bellunese, il ricordo di un fare schietto ma un po' grosso, di certe intonazioni tristi sui grigi e sui bruni profondi, di una vita dove l'idillio settecentesco finisce davvero al tavolo dei contadini. Ma le opere di maggior volo visibili a Bel-

¹ R. PALLUCCHINI, *La pittura veneziana del Settecento*, I° e II°, Dispense Universitarie, Bologna, 1951 e '52.

Note per la Mostra di Belluno luno esulavano da questo confine un po' ristretto, e, nella parte migliore dell'opera dei due Ricci, aprono davvero il cammino, prefigurandoli quasi polemicamente, agli aspetti più noti della grande pittura veneziana del '700.

Per me, la Mostra è stata la beneficiata di Sebastiano Ricci: non lo rispettavo abbastanza, credevo più ristretti i margini del suo talento. 'Intossicato di troppo varia cultura', come dice il Longhi: verissimo; ma d'altra parte, viste certe sue cose, non è meno appropriato il cenno del Pallucchini quando lo chiama '... il primo grande virtuoso del secolo'. Il primo vigore dell'artista si esprime nelle tele di Casa Bertoldi; dipinte verso lo scorcio del '600, come ammette tutta la critica; ma in esse l'autorità del piglio si mescola a un fare accademico, che fanno del Ricci quasi un Solimena meno alato e sonoro. Purtuttavia, nella 'Caduta di Fetonte' la citazione da un affresco bolognese di Lodovico Carracci è così focosa e pungente da finire perlomeno in alta retorica. Ma le due tele della Certosa di Vedana, che sorpresa! In questo 'Sacrificio' /*tav. 35/* e in questo 'Convento di monache salvato per miracolo dai Saraceni' /*tav. 36/* il Ricci appare come un Vincenzo Monti del primo settecento italiano. Che grande scena, che dramma sonoro e fiammante, che eloquenza! Dipinte intorno al 1710, vi sbalzano l'immaginazione, a prima vista, quasi a mezza via fra un Girodet e un Delacroix; e questo potrà spiegare come in catalogo si parli, giustamente, 'd'un sorprendente sapore pre-romantico'; e di influenza 'dell'ambiente pittorico romano della seconda metà del secolo'. Ma, dato che il riferimento tradizionale al bellunese Antonio Bettio non ha alcun fondamento certo, meglio approfondire il cenno all'influenza di Sebastiano Ricci in un deciso riconoscimento della sua paternità. Questa potrà provarsi con infiniti confronti tratti dalle opere decorative del Ricci che vanno dal 1700 al 1715 circa; e partendo dalla potente e sommaria illusione scenografica della volta di Santa Giustina a Padova, passano al timbro ora sonante ora lieve degli affreschi fiorentini, per finire, poco dopo il 1712, con la grande 'Resurrezione di Cristo' dipinta a Londra, per l'ospedale di Chelsea. I riscontri con l'affresco londinese son così puntuali che non c'è motivo di pensare che i quadri di Vedana non sian l'ultima opera del Ricci in patria, prima della partenza per l'Inghilterra. E non vuol dire che la pala di San Giorgio Maggiore, datata 1708, mostri il pittore in fase veronesiana; ché le alternative di stile nel Ricci, virtuoso del pennello e 'bon à tout faire' della pittura veneziana di quegli anni (in anticipo sulla figura e sull'atteggiamento del Tiepolo), si spiegano molto bene anche con la varietà delle destinazioni. Non c'è dubbio che, per la grande decorazione sacra e profana, il maestro optasse a lungo per un sonoro stile di compensazione fra il barocco romano e l'accademia bolognese. Questa maniera ha in lui il suo ultimo trionfo proprio nelle tele bellunesi (due altre non esposte non abbiám potuto vederle) e nell'affresco di Londra. Per le une e per l'altro pare che il Ricci abbia usato le stesse sagome (sarà facile rivedere il giovane assistente al sacrificio che regge la grossa candela in uno degli angeli che spalancano il sipario delle nubi, a sinistra nella pittura di Chelsea; o il volto scorciato del sacrificante in uno dei guerrieri a braccio alzato, alla ribalta dello stesso affresco; e non sarebbe difficile proseguire). Non usiamo a caso il vocabolo 'sagome': sagome sceniche anzitutto. Tutto è rapido e sommario come le quinte d'un teatro. La tela delle monache a Belluno e l'affresco di Chelsea rappresentano, similmente, un episodio violento e improvviso che si affaccia alla ribalta, mentre ancora gli inservienti (in entrambi i casi, i guerrieri) corrono a ribattere il sipario; come se il pennello del pittore fosse scattato nel-

l'attimo in cui la sorpresa dello spettatore si sta fermando sulla rétina, a spettacolo appena iniziato. Certo che, a lui veneto, per queste figure di quinta poteron servire i personaggi in torsione del Tintoretto, come pure il senso di dramma scenico delle sagomature tintorettesche in controluce; ma, a differenza degli estri manieristici del famoso antenato veneto, nel Ricci non c'è intenzione di uscir davvero da una inscenatura di senso classico-accademico, 'centrale'; secondo una sintassi di fonte bolognese che il maestro non cancellerà mai. D'altra parte, il passo dalla sua cultura di origine emiliano-bolognese al 'grand goût' francese non è poi così lungo; e questo spiega più facilmente quell'aria 'Roi Soleil' che circola nella grande decorazione riccesca. Comunque, nel 'Sacrificio' è una tale apertura, un tale fraseggio da ricordare non indegnamente il Poussin; e da anticipare quel che si è detto. Sagome dunque, queste figure; e indimenticabile è anche la luna bianca e fredda che si è affacciata alle nubi grige, e il cielo in controluce si fa d'una violenza d'azzurro incredibile, sopracuta, elettrica. La vampata repentina del cero arrossa e fa splendor le carni come alabastri subitaneamente svelati, e fa di bronzo i guerrieri. La fattura pittorica è d'un così incredibile 'presto' da intendersi soltanto con la consuetudine del Ricci alla maniera larga e spedita della decorazione murale. In questi anni, egli tiene il passo col Pellegrini (cui avevamo pensato dalle riproduzioni in catalogo), anche se non ne raggiunge la più profumata poesia; ma certo non è meno sonoro di lui nell'invenzione, che il Pellegrini va brillantemente esercitando nei quadri bellissimi di Schleisseim, pressoché contemporanei. E che dire dell'altra tela di Vedana? La narrazione vi è così piena e inventiva da anticipare, in forma sublime, i siparî che l'Ottocento profuse nei nostri teatri. Senza dimenticare che, nelle suore oranti e nelle donne atterrite sulla terrazza del convento, nella parete bianca dell'edificio, nel rapido velario di nubi bianche in cielo, nella frasca grigioverde, il Ricci dà già il diapason all'illustrata e fredda chiarezza degli ultimi piani del Tiepolo. Si può ben comprendere com'egli, ritrovandosi un tal genio di decoratore, sognasse, purtroppo invano, di trionfare con la sua virtù nella cupola di San Paolo a Londra; e come, poco dopo, ricevesse la nomina all'Accademia francese. Ma, tornato dalla grande avventura europea, il suo corso sembra mutare: forse la diminuzione del vigore fisico nel maestro avviato alla sessantina, forse il crescere di nuovi talenti come il Piazzetta e il Tiepolo lo portano a una fase di attività non meno intensa, ma di respiro meno grandioso. Il ritorno in patria vede un raccoglimento, una rimeditazione delle antiche e preziose fonti locali, veronesiane anzitutto. Documento tipico di questa prima pausa è l'«Adorazione dei Pastori» (8)¹, proveniente dalla chiesa di San Giuseppe a Tomo. Databile verso il 1720, non ha perduto (per quanto la conservazione ne sia tutt'altro che perfetta) il tenero, velato, grondante, sottile lavoro di tono e di pennello proprio del maestro in questa sua fase: Veronese, quasi rivisto da un Watteau di molto minore ala; il che potrebbe anche voler dire, per il calibro aggiustato della composizione, rapporti col felice accademismo dell'elegantissimo Donato Creti, 'questo Watteau bolognese'. Ma la considerazione di questa fase tarda del pittore non manca di aprire il problema dei suoi rapporti col nipote Marco.

Anche del Ricci nipote è molto brillante la presentazione che ne

¹ Per comodità dei possessori, indichiamo le opere secondo la numerazione del catalogo (*Pitture del Settecento nel Bellunese*, prefazione di G. FIOCCO, a cura di F. VALCANOVER, Venezia, 1954).

Note per la Mostra di Belluno figura alla Mostra di Belluno; ma se dovessimo dire di aver visto chiaro nei caratteri della sua arte, mentiremmo. Stia pure che i Ricci si debbano intendere come artisti 'tramite', collettori e trasmettitori di fila disperate, dialetticamente alternate nella loro opera; ma mentre questa dialettica non perde una sua logica nell'idea che ci si può fare di Sebastiano, nel caso di Marco, a volergli dare per buone tutte le tele esposte, c'è da perdere un po' la testa. Vediamo dunque. La 'Baia' (11) di proprietà Nicolis Ciriello rende più scenografici i ricordi del Lorenese e anticipa, come del resto i numeri 12 e 13, le marine a sipario del Vernet; non senza però che, nell' 'Approdo fluviale', la memoria del viaggio londinese si illumini di effetti 'ottici' all'olandese, anticipando, sia pur quasi a una lente non ancora a fuoco, la diafana e immensa chiarezza delle vedute inglesi del Canaletto. Si intende come di qui si passi (probabilmente verso il 1720, per rapporto alla 'Veduta romana' di Buckingham Palace) a quelle belle vedute di campagna romana (19 e 20), dove l'elemento scenografico si riduce al minimo, per lasciar luogo a un campo infinito di luce, su cui le macchiette, le masse, le distanze si scalano con luminosa pacatezza. Da anticipare il Canaletto, il Girtin, il primo Constable. O come fossero due De Nittis dell'epoca italiana, di bellezza mai veduta. E sarà poi, probabilmente, per reflusso dal primo Canaletto, bruno e severo, ch'egli giunge, fondendo la fantasia scenografica alla verità ottica, alla gravità della 'Veduta di Roma' (23) e delle 'Architetture' (25); presumibilmente già nel terzo decennio del '700. Ora, intercalato, o probabilmente anteriore a questo suo atteggiamento di vedutista volto alla scena architettonica, ma sensibile alla verità oggettiva e atmosferica, ce n'è un altro, ben documentato, di qualità romantico-drammatica, di tradizione Salvator Rosa, di incontro col Magnasco, e in anticipo sul paesismo 'eroico' di tutto il secolo: dal Wilson più severo — vedi 'La serpe' (16) — al Turner più mosso ('L'abbeverata', 17); per culminare, qualitativamente, in quel 'Funerale' (18) che grandeggia e fuma cupamente come certi rari esempi paesistici del Crespi, e che è serio e violento quasi quanto un Goya. Questi ci paiono gli atteggiamenti fondamentali di Marco Ricci, l'uno fantastico-eroico, l'altro scenografico-oggettivo; opposti, ma dialetticamente comunicanti. Invece, le 'Rovine classiche con figure' (26) di collezione padovana e le altre 'Rovine classiche' (21 e 22) di raccolta veneziana mi pare finiscano col creare un terzo Marco Ricci di cui non si sente il bisogno; quando si rifletta che, soprattutto del primo quadro /tav. 37/ mi pare si imponga l'attribuzione a Sebastiano. Se Marco è autore, nel '19, di quella 'Veduta romana' di Buckingham Palace per cui il Pallucchini ha scritto esattamente che lo stile vi è 'ben dosato nell'alternarsi di ombre e di luci, e giocato in modo che l'ariosità sia ampia, circolò davvero', credo che non possa esserlo contemporaneamente anche d'una tela che mi pare accordarsi massimamente alla 'Glorificazione delle Scienze' (tela grande e bozzetto ritrovato dal Pallucchini), che è opera di Sebastiano sul 1720. Quella pittura ottica, precanalettiana, non ha sostanzialmente nulla da spartire con questa 'luminosità densa e fluida' cui accenna giustamente il Valcanover per la tela padovana; che è decisamente cromatica, veneziana. Ricordi del Veronese, forse di Watteau (Sebastiano era 'retour de France'), anticipi della veduta fantastica di Hubert Robert e di Fragonard. Non solo la macchietta, ad un tempo intrisa di luce-colore e aggiustata di forma secondo il gusto di Sebastiano in questi anni, ma tutto, architetture cielo vegetazione, è filtrato allo stesso filtro che sfuoca le luci e la stampa entro una gocciante e preziosa materia cromatica. La tavolozza è rapportata a quella nota tra il verde-oliva e il gialletto che

è così tipica del Ricci maggiore; e ancora i capitelli, le grandi trabeazioni, i lastroni scolpiti slittano sul primo piano secondo un illusionismo prospettico di sottinsù caro a un decoratore di cupole e volte. È proprio il progressivo riassorbirsi, almeno per alcuni anni, dell'arte di Sebastiano entro la cromia veronesiana e in pari tempo la ripresa di equilibri formali e compositivi di timbro classicistico (e per questa parte, si ripete, dovrebbero esser stati importanti i rapporti col Creti) a farci proporre, almeno in via ipotetica, il nome di Sebastiano anche per le 'Rovine classiche' (21 e 22; se non vorremo dire del n. 24, questione che ci par più dubbia), di cui qui si dà una riproduzione /tav. 38/. Anche più che nelle 'Rovine' della raccolta padovana, qui le masse, la macchietta, la vegetazione sono, lievemente ma indelebilmente, come stacciate e impresse entro la tessitura del tono, anziché rilevate dalla luce e dall'ombra. Chi vorrà convincersi che la mia proposta non è irragionevole, confronti con lo sfondo paesistico del 'Ritrovamento di Mosè' di Hampton Court, opera certissima di Sebastiano, datato dal Pallucchini intorno al 1726: vi ritroverà la stessa dosatura compositiva di alberi inclinati, di pacati incroci di obelischi e piramidi, di arcate intessute di semitoni diafani e densi, di cicli come arazzi appena variati. E, come nel Veronese, l'ora resta imprecisata in un tempo chiuso e trascolorato, che sfuoca le ombre come a sole velato. Questi caratteri non hanno sostanzialmente nulla a che fare con la pittura più certa di Marco, la cui parabola si svolge tra Salvator Rosa e Canaletto; e si accordano bene, invece, con tutti gli sfondi di architettura e di cielo, neopalladiani e neoveronesiani, dei quadri di Sebastiano degli anni prima e dopo il 1725. L'intonazione della veduta che qui si pubblica, d'una levatura pittorica che non sappiamo, tra l'altro, se Marco abbia mai raggiunta, è così chiara e argentata da anticipare il timbro dei Guardi più sommessi e pacati. Come se già, fra zio e nipote, si prevedesse, alquanto in minore, l'opposizione fra la corrente vedutistica del Canaletto e del Bellotto, e quella di Francesco Guardi. Per finire, aggiungerò che, nelle due ben note vedute di fantasia di Vicenza e di Washington, di collaborazione fra zio e nipote, penso che a Sebastiano non spettino solo le macchiette, ma le lontananze più diafane, i tremiti più sottili delle frasche sulle rovine, i bassorilievi più rapidamente e maestrevolmente 'toccati'; restando a Marco l'impostatura del solido, ma un po' greve telaio chiaroscurale, in parallelo minore, e probabilmente già in riflesso delle solenni vicende della luce e dell'ombra nelle prime vedute di Antonio Canal.

*

La convinzione natami immediatamente sfogliando il catalogo, di fronte alla tavola 36, un San Giovanni Evangelista attribuito al bellunese Flaminio Grapinelli, che si trattasse di bella pittura guardesca, ha trovato alla mostra una conferma superiore al previsto. L'attribuzione al Grapinelli è confortata soltanto da una notizia, non precisa, d'un manoscritto del 1830 circa; e, per essercene sincerati di persona, crediamo che gli possano, se mai, essere assegnate le sei tele di apostoli lasciate in Duomo: opere modestissime d'uno stento pittore che si affatica ad ormeggiare come può la maniera, discontinua per intenzione ma concorde per timbro e sostenuta per qualità, della mezza dozzina di tele esposte, e brillantemente ripristinate. Sarà stato appunto il legame stretto fra le sei tele migliori tra le dodici, a illudere di poterle riferire al bellunese il cui nome compare nel manoscritto dell'Occofer. Ma non c'è dubbio, per me, che l'originale del San Giovanni Evangelista è di bottega guar-

Note per la Mostra di Belluno desca, e con ogni probabilità dovuto al pennello del grande Francesco. Questa riproduzione /tav. 39 a/ lo impallidisce. Ma bisogna vederlo. Col pretesto di appoggiarsi all'altare (e che altare! da apparire fluido come un cielo mollemente strappato di nubi) accenna a un arrivo trascorrente, a passo di danza (quasi l'analogo, nel Sant'Antonio Abate della pala di Belvedere di Aquileia; l'eco, anche più volante, nell'angelo delle 'Nozze di Tobio', all'Angelo Raffaele). E se l'impostazione potrebbe tener qualche cosa di venezianismo generico, tra neoveronesiano e neotintorettesco, la figura si riscatta tuttavia in un superbo lirismo dell'esecuzione. Le molli alternative, tra ombre e luci striscianti e compenstrate, hanno ancora la tenerezza d'un Pellegrini; ma le rianima, continuamente, un pennello che le increspa in aghetti, freccioline, brividi, una fantasia che si scapriccia in fermagli di libro, cinture che strisciano ombre lievi e colorate, legaccetti, dita ritorte e crini. Sul verde pesto della tunica, sul vermiglio arancione del manto, è indicibile il crepitio dei bianchi e dei neri. Le ombre scorrono a rivolo, splendidamente frastagliate al limite come ombre cinesi; quasi che il Santo si fosse rovesciato entro il pannello l'inchiostro da servire per il suo Vangelo. E l'inchiostro brilla, vellutato e fulmineo, sulla punta della penna guizzante. Già un capolavoro di barocchetto. Non saremo noi, con la nostra modesta esperienza in proposito, a voler risolvere l'annosa questione dei rapporti che dovettero intercorrere, nella bottega dei Guardi, fra il maggiore di età Giannantonio e il maggiore d'arte Francesco; ma che almeno questo San Giovanni Evangelista non sia tutto opera di Francesco ci par cosa così dura da ammettere che non la crediamo. E comunque, ci pare difficilmente discutibile che i sei quadri belli del Duomo di Belluno siano usciti dall'atelier dei Guardi. Ecco il Sant'Andrea /tav. 39 b/; l'impaginazione vi è, evidentemente, più greve che nel San Giovanni, ma anche qui risorge per virtù di esecuzione. È una fattura sontuosa di gialli dorati, grondante di gocciature e di tremiti, splendida nel tono bronzato del tronco, affascinante e squamato come un corpo serpentino; come se il pittore avesse voluto rendere un omaggio allo Schiavone, di cui sono in Belluno alcuni fra gli esemplari più ricchi e fragranti. Anche gli altri apostoli, dipinti quasi tutti 'à la manière de': il San Simone (37) dello Strozzi; il San Giacomo, tra Maffei e Mazzoni; e così via. La cosa si attaglia perfettamente alla bottega dei Guardi, di cui ha scritto il Moschini esser dedita '... a copie libere delle quali esistono ammirabili esemplari, a pastiches messi insieme prendendo figure, motivi e intere composizioni da vecchi pittori...'. La cosa si attaglia pochissimo, invece, a un minore bellunese come il Grapinelli (altrimenti sconosciuto), che come gli altri minori locali (un Lazzarini, un Turro, un Dall'Olio) sarà stato intento, presumibilmente, a seguir come poteva le tracce dei maggiori del tempo: fosse il Ricci, o il Piazzetta; o fossero, nel caso, i Guardi. Questo recupero di motivi inveterati fa invece il limite e il pregio, l'impaccio e il sapore di questa mezza dozzina d'Apostoli. Perché, nel San Simone, sulla forma strozziana un po' greve e 'bombée', la pittura si incanta in un gioco di grigi, di nocciola, di gialletti; e il paese, gli alberi, il cielo, sono un fumo, un alito, un soffio: un argento, un grigioverde, un palpito fievole di rosa da ricordare soltanto Francesco Guardi. E il San Bartolomeo, con la testa purtroppo orrendamente sostituita in antico, ha una veste a striscie dense e tremanti, rosa bianche azzurre, degna del Veronese. E nel San Giacomo è un accordo di bruni caffè, di bianchi, di azzurri mirabilmente scolorati da prevedere l'accordo cromatico del 'Concerto' di Monaco. Ammettendo dunque che l'ideazione di alcune figure potesse esser fornita da Giannantonio, ci par

difficile che la splendida esecuzione non tocchi a Francesco. Quanto alla datazione, potrebbe essere che le tele debbano situarsi dopo la pala di Berlino che porta la firma di Giannantonio, e forse prima della paletta di Vigo d'Anaunia; presumibilmente, dunque, verso il 1740; anche se la fattura e lo spirito, mirabili, del San Giovanni potrebbero invogliare a una collocazione alquanto più ritardata.

Francesco Arcangeli

Ben Shahn

A tutta prima, leggendo la presentazione che di Ben Shahn, nel catalogo della Biennale di quest'anno, fa James Thrall Soby, si ha l'impressione che la moderna storiografia dalle 'lastre' vasariane ai marciapiedi d'oggi, abbia fatto poca strada: e si ha torto. Se per Giotto o Andrea l'aneddotica del grande aretino tocca i tasti del più immaginoso e svagante biografismo, nel caso recente di Ben Shahn — il cui critico, il Soby, è uno dei più autorevoli interpreti dell'arte americana contemporanea e i suoi testi fonte indispensabile per chi ad essa si rivolga — il fatto assume un peso diverso, come testimone di una esperienza che lascia tracce ben definite e recuperabili nel significativo percorso, ancora aperto, del singolare pittore americano: tanto che, ove non ne fosse rimasta memoria, forse qualche critico temperamentale l'avrebbe verisimilmente supposto — e non sarebbe mancata la solita trombetta idealista, ormai sfiatata, a gridare allo scandalo, a dire che quella era trovata da roman-zetto, a rammentare la teoretica distinzione fra critica d'arte e divagazione, e così via —. Fatto si è che la storia di Ben Shahn giovine, chino sui marciapiedi a tracciare con un gesso o un carbone le sagome dei campioni di 'base-ball' per tirare a mettere insieme quei pochi *cents* per vivere, là a 'Broccolino', è dolorosamente vera: ed è la misura dell'autenticità di una vocazione, il simbolo di un destino. Oltre ciò possiamo derivarne alcune incidenze sentimentali e stilistiche ad una: dal pubblico frettoloso e svagato della strada egli poté imparare a sfrondare il superfluo, a dirigere ogni segno al bersaglio dell'espressività, marcando, caricando quasi i suoi personaggi dal doppio e convergente aspetto del movimento interno — psicologico — e esterno — fisico —: e ancora dalle dure necessità di ogni giorno gli venne offerto il destro di cogliere e soppesare la grande verità che ogni umano gesto, dallo scarabocchio fatto su un marciapiede

Ben Shahn o su un muro alla più colta opera d'arte, vive in presenza e rapporto con gli 'altri', anzi, da questo aggancio non elusibile acquista di significato e di importanza.

La crisi economica del '29, la disoccupazione in massa, la miseria, il processo e la condanna di Sacco e Vanzetti, fatti immensi per la piena di disperazione, di risentimento e di paura che si trascinavano dietro, non potevano passare sulla vita di un popolo in crescita e di fondo ancor sano senza suscitare nuovi interessi e nuovi problemi. Chi aveva eluso la realtà o l'aveva abilmente circuita o le aveva imposto astratte e intellettualistiche regole, fu brutalmente chiamato ad essa dalla spinta della situazione e le nuove leve intellettuali, poste a fronte di tanto squallore, non esitarono ad agitare la bandiera dell'arte sociale: i testi letterari e teatrali di questo momento sono fin troppo famigliari alla nostra cultura, che abbondantemente se ne nutrì, ma, come spesso accade, se ne ignorarono e se ne ignorano i riflessi in pittura. A dar fuoco alle prime cartucce della pittura sociale fu, con la sua solita irruenza polemica, William Gropper, presto seguito da Ben Shahn, dal Levine, dall'Evergood: artisti diversi per temperamento e per formazione, soltanto uniti da un'intima e profonda ansia di rinnovamento e di giustizia, da un comune atteggiamento mentale che conseguentemente li convogliava ad una tematica di contenuti e ad una problematica a 'senso unico', pur senza compromettere il significato preminente delle 'persone stilistiche', che sapevano una stragrande varietà di registri — ben diversamente dai nostri neorealisti, sempre pronti per un'accademia, magari povera e stenta —. Nell'ambiente culturale americano e nel giro di quella dilagante tendenza, che impegnava le forze più vive e le nature più generose, Ben Shahn si afferma presto per la serietà del suo impegno morale, per la singolarità delle sue sigle stilistiche: un amorevole studio dei primitivi italiani, il grottesco malinconico e appassionato di Charlie Chaplin, il sarcasmo puntiglioso di un Grosz (che giungeva negli Stati Uniti nel '32), l'arido e desertico e solitario paesaggio umano di un Eliot, queste le componenti culturali che la sonda critica recupera al fondo della sua espressione, pur sottilmente filtrata al vaglio di una sensibilità spiccatamente personale. Ma già la eterogeneità delle sue inclinazioni, il rivolgersi alle più diverse forme d'arte, dal cinema alla poesia, denunciano l'estrema complessità della sua figura, tanto che la condizione umana da cui nasce l'opera di Ben Shahn è più facilmente assimilabile a quella

dello scrittore che non a quella del pittore: e questo è stato ed è, credo, un forte intralcio alla comprensione delle sue eccellenze di artista vero, il quale è stato non giustamente relegato nel limbo avvilito della 'letteratura', limite più conveniente ad un Grosz o ad un Koerner, per intenderci. Che poi le sue predilezioni siano rivolte a quei tali artisti — Chaplin, Eliot, i quattrocentisti italiani —, trova una sua necessità fatale ove si consideri quel loro comune denominatore che è la tendenza a narrare e interpretare la realtà in chiave morale, dall'angolo di chi crede nel valore effettivo dell'uomo, anche, e massimamente, allora che una condizione di crisi quale la nostra, par mettere in forse sotto i ferri del più esasperato intellettualismo ogni umano e civile convincimento.

E mentre Picasso strepita e ghigna, e come un funambolo ammatitto balza dalla corda del risentimento a quella dell'ironia, mentre Klee si affida al 'tappeto volante' della sua magica e pungente fantasia, e Morandi amorevolmente si chiude in un mondo di oggetti e sentimenti privati, Ben Shahn permane nel tumulto della vita di ogni giorno, a circondare della sua pietà e della sua commossa comprensione la quotidiana vicenda degli umili. La spoglia tristezza di Sacco e Vanzetti è, nella saletta della Biennale, una delle prove dell'altezza dei suoi raggiungimenti, già agli inizi; e non ci stancheremo mai di lamentare la mancata presenza di quel gran quadro del Whitney Museum of American Art che è 'la passione di Sacco e Vanzetti', in cui una struggente pietà e una viscerale amarezza stridono sino allo spasimo. L'Europa di quegli anni, '31-'32, non conosce un pezzo altrettanto commovente. Poi, in 'Gioco a palla' e 'Terreno abbandonato' Ben Shahn si scopre narratore autentico della desolata periferia di una grande città, con i suoi abitanti piccoli e spauriti; e l'esecuzione, con profonda intelligenza del risultato, diventa fanaticamente sedula, mentre i toni si spengono in una dimessa e sconsolata uniformità, come di foglie secche e appassite — in questo tempo s'ha forse da porre il contatto con le suggestive 'inquadrature' di Edward Hopper. Sul pedale della sua accorata, costituzionale tristezza si staccano ora le note della solitudine — vedi 'la ragazza mungeva la mucca' —, cui non vale una religiosa fiducia nell'uomo, proprio come in Chaplin sempre all'orlo del fallimento per la pressura delle condizioni esterne, ma con un barlume di luce in fondo. Le opere del periodo della seconda guerra mondiale, nell'acuire i termini di questa

Ben Shahn dolorosa visione, riflettono lo stato di una umanità devastata e la sua partecipe commozione, la sua tensione morale fanno delle immagini che assillano la sua turbata fantasia, una tragica emblematica: 'Paesaggio italiano I', 'Liberazione', 'Padre e figlio', sono le punte altissime, cui si riunisce, ad apertura, il bel disegno a inchiostro 'Bambina che salta la corda', nel quale i due interpreti portano sulle loro sagome sgraziate il marchio di una squallida tristezza. Questi sono forse i numeri più alti della parabola aperta di Ben Shahn, che, più tardi, lievemente scivola nella china dell'allusione, o si avventura incautamente nel ginepraio del simbolo, in ispecie nelle ultimissime 'tempere' nelle quali si slaccia o pericolosamente si allenta quel nodo di moralità-realtà-fantasia che è alla base dell'arte del pittore di Kovno. Ma si possono indicare ancora alcune opere di elevata temperatura stilistica: 'Primavera', del '47, che par esemplata su quattro versi di Eliot, 'April is the cruellest month, breeding / lilacs out of the dead land, mixing / memory and desire, stirring / dull roots with spring rain': 'Susanna e i vecchi' (inchiostro e acquarello), in cui stringe la morsa della causticità, come poco dopo in 'Buone Regole'; 'Mogli di minatori', taglio di *affiche*, ma come approfondito e scavato nella materia arida e vibrante, nel segno tagliente e incisivo, nel suggestivo *lontano* intravisto da una porta, intagliata nella gran scena del muro, con le sagome nere degli uomini e la fabbrichetta malpiantata: /*tav.* 40/; 'Musica in riposo'; 'Composizione con clarinetto e tromba di latta', solitudine dolorosa di cose abbandonate.

Queste le singolari immagini della 'poesia in figura' di Ben Shahn, che, sin dalle sue prime prove, ha trovato in una sorta di realismo morale la misura del suo stile e della sua umanità, battendo con amorevole fiducia una strada che vorrà ancora serbarci altre sorprese.

Alberto Martini

FEDERICO ZERI

LA GALLERIA SPADA IN ROMA

*Un volume in 4°, di pp. 208; con 200 tavv. f.t. in nero,
rilegato in tela con sovraccoperta illustrata. L. 8.500*

Nella collezione di 'Proporzioni', diretta da Roberto Longhi, che ha già dato con i volumi fino ad oggi pubblicati un notevole contributo agli studi di storia dell'arte, questo *Catalogo* inizia una serie dedicata alla illustrazione delle Gallerie romane. Basata sul presupposto della 'informazione' più ampia e obbiettiva attraverso i pareri dei maggiori conoscitori dell'arte italiana, fino a quello dell'Autore che li riassume, discutendoli o proponendo nuove attribuzioni ragionate, l'analisi dei dipinti della Galleria Spada è condotta con saldo rigore filologico sussidiato da un'ampia conoscenza della materia. Esempiare nel racconto delle vicende storiche della Galleria, nella informatissima bibliografia e in tutti quei dettagli atti a favorire la ricerca e la consultazione, il *Catalogo* illustra in duecento tavole tutti i dipinti della Collezione, facendosi strumento prezioso e, all'occasione, indispensabile per gli studiosi. Questo volume fa parte di una serie di Cataloghi dedicati alle Gallerie di Roma. In preparazione è il Catalogo della Galleria Pallavicini, a cura di Federico Zeri; un terzo volume, anch'esso in preparazione a cura dello stesso Autore, comprenderà i dipinti della Pinacoteca Capitolina e del Comune di Roma.

NICOLA TURCHI

STORIA DELLE RELIGIONI

*Due volumi in 8° grande (mm. 270 X 200) rilegati in tutta tela
con impressioni in oro e sovraccoperta a colori, di 1 000 p.,
con 29 tavole a colori f.t. e 650 illustrazioni in nero. L. 15.000*

Nicola Turchi, insigne studioso di storia delle religioni, espone in questa sintesi completa del pensiero religioso del mondo, i miti, le dottrine e i riti delle religioni dei popoli primitivi, delle antiche religioni classiche, delle religioni tuttora considerate guide spirituali dei popoli, ponendo accanto alla trattazione delle espressioni primitive e barbariche, la vasta illuminante dottrina delle forme più evolute. Il ricchissimo e splendido materiale illustrativo integra in modo esauriente il testo.

SANSONI FIRENZE

Biblioteca di Paragone

Poesia, Narrativa, Critica

ATTILIO BERTOLUCCI - *La Capanna Indiana, poesie. Premio Viareggio 1951.*

PIERO BIGONGIARI - *Il senso della lirica Italiana.*

RAFFAELLO BRIGNETTI - *Morte per acqua, racconti.*

DIEGO MARTELLI - *Scritti d'arte - a cura di Antonio Boschetto.*

GIORGIO BASSANI - *La passeggiata prima di cena, racconti.*

SILVIO D'ARZO - *Casa d'altri, racconto lungo.*

FAUSTA TERNI CIALENTE - *Cortile a Cleopatra - romanzo.*

CORRADO GOVONI - *Antologia poetica - a cura di G. Spagnoletti.*

ANNA BANTI - *Il bastardo, romanzo.*

FERRUCCIO ULIVI - *Galleria di scrittori d'arte.*

CARLO BO - *Riflessioni critiche.*

GIULIANO LEGGERI - *Domenica sul fiume, romanzo*

GIACINTO SPAGNOLETTI - *Le orecchie del diavolo, romanzo*

VITTORIO SERMONTI - *La bambina Europa, romanzo*

P. PAOLO PASOLINI - *La meglio gioventù, poesie.*

SANDRO SINIGAGLIA - *Il flauto e la briccola, poesie.*

Imminenti:

ROBERTO LONGHI - *Buongoverno.*

ALBERTO GRAZIANI - *Scritti d'arte, a cura di Francesco Arcangeli.*

SANSONI FIRENZE